مجالدة المستحيل

إدوار الخرّاط

مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة

دار البستاني للنشر والتوزيع
تأسست عام ١٩٠٠
أزمنة



مجالدة المستحيل

مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة

الكتاب: مجالدة المستحيل

مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة

المؤلف: إدوار الخرّاط

الناشران:

دار البستاني للنشر والتوزيع

٢٩ شارع الجلالة ١١٢٣١ القاهرة - مصر

٤ شارع على توفيق شوشة - مدينة نصر - ١١٣٧١

هاتف: ٥٩٠٨٠٢٥ - فاكس: ٢٦١٣٥٨٥

E-mail: boustany@boustanys.com

Web-Site: www.boustanys.com

رقم الإيداع: ١٧١٤٥ / ٢٠٠٥

الترقيم الدولي: I.S.B.N. 977-5383-74-9

دار أزمنة للنشر والتوزيع

ص. ب: ٩٥٠٢٥٢

عمّان ١١١٩٥ الأردن

شارع وادي صقرة، عمارة الدوحة، ط٤

تليفاكس: ٥٥٢٢٥٤٤

E-mail: Elias@Farkouh.Net

رقم الإيداع: ٩٤٧ / ٤ / ٢٠٠٥

الترقيم الدولي: I.S.B.N. 9957-09-204-9

إدوار الخرّاط

مجالدة المستحيل

مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة





المحتويات

بين يديّ الكتاب

ليس هذا الكتاب مما يجري مجرى «السيرة الذاتية» بمعناها الدقيق أو المألوف. فليس فيه تراتب زمني، بل تأتي الفصول، أو الفقرات، كأنّ كلاً منها مستقل بذاته، يمكن أن يُقرأ وحده، وما عنيت بأنّ «أسرد حياتي» - إن كان لذلك قيمة - بل لعل حرصي إنّما هو أساساً أن أستشف الشأن العام من تضاعيف «خبرة خاصة»، أو على الأقل أن أحاول ذلك.

ذلك يعني - ربما - مواجهةً للمستحيل، ولكن ما من بدّ، في ذلك المسعى، من المواجهة ، أعني مواجهة السعي إلى معرفةٍ للذات هي بطبيعتها معرفة للآخرين، بما يتيح ذلك من تراحم وتواصل لا قيمة للحياة من غيرهما.

لذلك يبدو أنّ ثمّ تكراراً لبضع نغمات رئيسية في هذا الكتاب، أرجو مع ذلك أن يكون في «التكرار» إضافة جديدة كل مرّة.

إنني مدين لأصدقاء وزملاء أسهموا في حواراتٍ لهم معي، بأسئلتهم الخصيبة، في دعوتي إلى التفكير والتأمّل والاستجابة، مما كان من حصيلته هذا الكتاب.

◆ قالت عرّافة دلفي: «إعرف نفسك»
قلت: سأحاول

إذا كانت عرّافة دلفي قالت «إعرف نفسك» فمن أصعب الأمور، على ما أعتقد، أن يُعرّف المرء بنفسه، أو أن يتعرّف على نفسه، لست أظنني من النوع الذي يريد، أو حتى يحب أن يُطلع الناس على مسيرة حياته إلاّ بالقدر الذي قد يجد فيه الآخرون نوعاً من التشارك أو الخبرة أو التعاطف مع نوازع إنسانية، لا أعتبرها شخصية فحسب. أي أنني أريد أن أخرج بالسؤال من النطاق الشخصي إلى نطاق لعلّني آمل أن يكون أوسع قليلاً.

حياتي الشخصية هي حياة مثقف مصري في هذه الحقبة الحافلة بالأحداث والتطوّرات من أجل إرساء قيم معيّنة. تقلّبتُ في مختلف أنواع الأعمال، عملتُ ما يشبه العمل اليدوي تقريباً، في مخازن «البحرية البريطانية» في كفر عشري، بالإسكندرية في ١٩٤٥ و ١٩٤٦ بينما كنت أعدّ لإجازة الليسانس في الحقوق من جامعة الاسكندرية وكنت أشارك، بكل تفان، في حركة ثورة وطنية تروتسكية في الوقت نفسه. وعملت أيضاً في فروع مختلفة من الأعمال المصرفية والتأمينية حينما كانت هذه الأعمال تخضع لقبضة زمرة من المستوطنين والأجانب الخاضعين للنفوذ المعادي للبلد بصفة خاصة، وللعرب بصفة عامة.

تقلّبت في أطوار الكفاح الوطني، شاركت في الحركة الثورية العلنية والسرية ضد الإنجليز والملك والباشوات، ثم انتهيت إلى منظمة التضامن الأفريقي الآسيوي، واتحاد الكتاب الأفريقيين الآسيويين، حيث أظنني قمت بشيء له مغزاه، لا من الناحية العامة فقط، بل أيضاً من الناحية الشخصية، ومن الناحية الأدبية.

أرست هذه الحياة، بالتأكيد، أساساً فكرياً معيناً. شارك في إرساء هذا الأساس نوعٌ من النهم للقراءة والإطلاع، وشغف شديد، بل لإعج، للمعرفة، كان يدفعني، وما يزال وسيظل يدفعني، في ما أرجو، للبحث المستمر عن قيم مثل «الحقيقة»، بمعانيها وتجلياتها المختلفة، مثل

«الجمال» بأشكاله المتباينة، والحب، والفهم، والرفاقة، والانعطاف نحو عذابات الناس، والبهجة أيضاً بأفراحهم، للبحث عن مشاركة وجدانية، بل أكاد أقول صوفية، في تجربة الحياة والموت بالمعنى الكوني والطبيعي أيضاً. هذا كله جعل من المنطلقات الفكرية عندي أمراً يلتصق التصاقاً حميماً بآمال الناس العاديين والبسطاء وآلامهم، كما أنّه يتسم، فيما أظن، بنوع من الرحمة لنا أي للبشر جميعاً.

لا أريد أن أستخدم كلمات كبيرة، أكره «الكلمات الكبيرة». لكنني أريد أن أشير فقط إلى معان كبيرة. البؤرة الجذرية في هذا الأساس الفكري هي «الأساس الاشتراكي»، بمعناه الواسع والعميق، بمعناه الذي يجمع بين السعي نحو العدالة: العدالة الاجتماعية بالتأكيد، والعدالة «الكونية» إذا صح التعبير، أي العدالة المطلقة، والسعي نحو الحب، في الوقت نفسه. السعي نحو الإنسان، وقبل كل شيء: الحريّة من الضغوط الاجتماعية، الحريّة من الضغوط الاقتصادية، الحريّة، أيضاً، من الضغوط التي يضعها الإنسان لنفسه، والتي يضعها الإنسان لزميله من الناحية الشخصية أي من ناحية العلاقات الشخصية بين الناس بعضهم وبعض.

هذا كلّه يشكّل شيئاً من المنطلق الفكري الذي أصدر عنه، إلى جانب نوع من التقدير والفهم لمأساة إنسانية معيّنة، هي مأساة الوضع الإنساني الذي يتميّز بانطلاق مستمر ومحرق نحو هذه القيم، نحو هذا الجمال، نحو هذا الحب، نحو هذه الحريّة، يقابل دائماً بإحباط، لا أقول إنّه إحباط مستمر بل أقول إنّه إحباط يتصاعد، ثم يهبط، ثم يدفعه، دائماً وأبداً، هذا الإصرار الإنساني العنيد نحو تحقيق ما أسميته بـ«المعاني الكبيرة»، أو «القيم الكبيرة».

قد يكون السؤال الذي يترتب على ذلك، بالضرورة، هو: هل أخضعتُ حياتي لنوع من المحاكمات العقلية، والنقد الذاتي، حتى وصلت بها إلى هذا التكوين؟

لعل الإجابة، فيما هو واضح: نعم، في كل لحظة، في كل لحظة. هذا الإخضاع ينطلق، في الواقع من شيئين: من معرفة، لعلّها موهبة لدنية في التحليل، عكوف على الذات وعلى الآخرين، تلمس مستمر للدوافع والأسباب والنتائج والاحتمالات القائمة في كل موقف، هذا يدفع، بالتأكيد، إلى نوع من التفحّص المستمر، لا أقول «المحاكمة» بل أقول «التفحّص». حيث أنّ المحاكمة قد تستدعي الحكم، ولكنني، في غالب الأحيان إلاّ في المسائل الحيوية، ربما، أعلّق الحكم، أترك للفرصة الأخرى، وللإمكانية الأخرى، وللاحتمال الآخر، مكاناً في كل ما انتهي إليه من نتيجة.

لكن المسألة ليست عقلية فحسب، هي أيضاً مسألة تتأتى من نزوع شخصيّ ذاتيّ يدفعني، بأصابع مرتعشة، إلى تلمّس وجه الحقيقة، أي وجه من وجوه «حقيقة» متعددة وملتبسة بطبيعتها. هذا الاندفاع الانفعالي نحو معرفة هذا الصدق أو هذا الجانب من جوانب حقيقة ما في كل موقف يفتح للمسائل جوانب كثيرة.. وهو الذي يجعل «المحاكمة» ليست عقلية وحسب بل هي أيضاً انفعالية وجدانية.

هل يعني هذا أن هناك قضية أو قضايا فكرية ملحة تعمل على أن أعبر عنها بشكل ما، وتتخذ لهذا التعبير طرقاً وأساليب مختلفة؟ لعل ما يؤكد هذا ما أتطرّق إليه من مقالاتٍ نقدية، أو أطروحات نظرية، لكنني أعتقد أنها ليست قضايا فكرية فحسب، أعتقد أنها قضايا تجمع بين بحث فكريّ دائب وبين نزوع انفعاليّ، ذاتيّ وإنسانيّ في وقت معاً. أو لعله ما يسمى بالنزوع «الما بين الإنساني» ما بين الإنسان والإنسان، أي أنّه يتجاور الذاتيّة المغلقة، لكنّه أيضاً نزوع حميم، مرتبط بداخل الإنسان، كما أنّه يرتبط بخارجه، بمجتمعه، وبالكون الذي يعيش ويموت فيه.

السؤال التالي على ذلك مباشرة، قد يكون:هل ثم سعيٌ ما أو «إرادة» ما، من جانبي، لكي أضع أسساً فكرية أوعقلية لما أكتب من قصصي؟

أظنني لا «أريد» شيئاً بمعنى محدّد من قصدية متدبّرة. أعتقد، من خبرتي الشخصية، أنّ عملية الخلق الفني ـ وربما عملية التأمل الفكري أيضاً ـ لا تتأتّى عن إرادة محددة مسبقة، بل تتأتّى عن ضغط نفسيّ، وفكريّ، وانفعاليّ ساحق، عندي على الأقل، وحارق.. يدفعني إلى الكتابة بحيث يكاد يكون خيط الحياة نفسه معلّقاً، إن لم تحدث عملية الكتابة. لهذا تجد كتابتي في نهاية المطاف، وبقياسها إلى طول فترتها الزمنية، كتابات «قليلة» لأنها لا تُكتب إلاّ تحت مثل هذا الضغط، أي في مثل هذه الدرجة العالية من الاحتدام. وبالتالي فإنني لا «أريد» شيئاً، إنّما أجد نفسي أحقّق، أو أمضي إلى تحقيق صيغ وأشكال ومعان مرتبطة، بالطبع، ارتباطاً عميقاً بمضمونها، من العلاج الفني. هذه الصيغ والأشكال يمكن أن أسميها، باختصار، بأنّها الرؤية الجديدة أو البكْر للخبرة الإنسانية، الدوران المستمر حول تلك الحقائق كأنّها كنوز مرصودة دونها ألف باب.. أطرق باباً وراء باب.

هذه الحقائق، هذه الأفكار، هذه القيم، هذه الكنوز هي أيضاً ما أريد أن أسميها بأسمائها التي ابتذلت وشاعت حتى رثّت وابتُذلت، أريد أن أكسبها طزاجة جديدة. هي أيضاً، بعبارة أخرى، قيم الصدق، والحق، والمحبة، والتعاطف، والمأساة الإنسانية، والسعي الدائب أيضاً

نحو قهر هذه المأساة.

لست أعتبر نفسي ناقداً متخصصاً ولا شيئاً قريباً من ذلك.

إنني مثلاً لا أحب في القصة المصرية وخاصة العربية عامة كما تُكتب اليوم شيئين أساسيين:

- لا أحب فيها اتخاذ موقف التسطيح، والتقرير، وما كان يسمّى بـ «الواقعية التقليدية».

- كما أنني لا أحب فيها، أيضاً، الاندفاع نحو صيغ من التجديد، دون أن يكون لهذا الاندفاع مضمون معمّق وحقيقي. لا أريد ولا أحب هذا الغموض الذي يتأتّى عن السفسطة أو القصور الفكري والتعبيري. لكنني أقبل، بل يشوّقني جداً الغموض الناتج عن الكثافة والجدة. .

هذان التياران: التيار التقليدي البالي، والتيار التجديدي الأخرق، هما الشيئان اللذان لا أحبهما في القصة العربية - وأعني، بداهةً، القصة القصيرة والرواية - كما تكتب في كثير من الأحيان اليوم. ولكنني أرحب بالتجارب، والقصص، والإنجازات التي خلصت من هذا المأزق، هذه هي التي أحبّها وتشوّقني جداً.

ومن ثمّ فإنّ مجموعتي القصصية الأولى «حيطان عالية» اتخذت سمات خاصة، ولعلّها استمرّت وتطوّرت في كتاباتي اللاحقة، أظن أنّ فيما أشرت إليه مما سبق يومئ إلى هذه السمات.

لعلّني كنت - وما زلت - أسعى إلى إدماج، أو إدراج القصة القصيرة ثم الرواية، في سياقنا الحضاري الإنساني المعاصر، كنت - وما زلت - أريد أن أكسبها لغتها الحارة المتجددة. كنت - وما زلت - أريد أن أنزع عنها جمود القوالب القديمة، أياً كان نوعها، سواء كانت قوالب كلاسيكية، أو قوالب تجديدية. (هناك، أيضاً للتجديد قوالب.) كنت - وما زلت - أريد أن أتلمّس طريقي إلى هذه المتاهة الإنسانية الكثيفة الحاشدة بالغيلان والمسوخ، كما هي حاشدة أيضاً بسطوع أنوار السماء، من خلال فتحات مفاجئة. كان - وما زال - هذا سعيي ودأبي، بحيث لا أتقيّد بما سلكه قبلي الآخرون. كنت - وما زلت - أريد (أو لعلّني لا «أريد» بقدر ما أنا «مدفوع إليه»، طوعاً أو رغماً عنّي) أن أشق دروباً جديدة، هي دروبي، وكشفي الخاص، كما هي أيضاً دروب الآخرين وكشوفهم. الآخرون هم أيضاً ذاتي، أنا والآخرون كلٌ واحد.

كثيراً ما كنت أتهم أحياناً بأنّ قصصي تخلو مما يسمّى بـ «الحسّ الدرامي»، أو الصراع بين التناقضات، أو الحوار لا بين الشخصيات فقط، بل الحوار بمعناه الأعمق، أو ربما بالمعنى الباختينيّ.

بالطبع أقدّر أنّ الأرضية الحقيقية للصراع في كتاباتي هي الأرضية الحقيقية للصراع كما أراه وأحسّه وأعانيه وأعايشه، في ذاتي وفي الناس، صراع بين متناقضات لا تكفّ أبداً عن القتال، والحوار، والتلاقي، والعناق، والانفصام، والدوران حول بعضها بعضاً، كحركة أفلاك لا يرسمها قانون مسبق مسطور في لوح محفوظ أيّاً كان نوعه، بل هي حركة تختط لنفسها القوانين: الصراع بين ما في الإنسان من نوازع العدوان الحميمة التي لا يمكن إنكارها ، هو الجانب المظلم من الثنائية المانوية التقليدية التي عرفها الأقدمون، وبين الجانب الخيّر، المنير، المضيء، الذي يقاتل ولا يلقي السلاح. الصراع بين الصدق الباهر، وبين أنواع الزيف والغش والخداع، ومنها أيضاً الكذب على النفس.

الصراع بين النزوع نحو حب كامل أراه مستحيلاً، لأنه كامل، فيزيقيّ، وميتافيزيقي، جسدانيّ وروحيّ، حسّي وصوفيّ معاً وفي الوقت نفسه. . ولكن السعي أبداً لا يتوقف. الصراع بين تلك القيمة الأساسية: قيمة الحريّة، وبين تلك القيود والأصفاد التي يضعها المرء، أحياناً، لنفسه بنفسه، كما تضعها السلطة أو الطبقة الحاكمة، وتقيّد بها يديه وقدميه وعينيه، كما تقيّد روحه وفكره، صراع بين الجور والقهر، والاضطهاد المركّب، أيضاً، تركيباً متداخلاً، بحيث يأتي من الخارج، من تركيبة المجتمع، كما ينبع من الداخل، من تركيبة الذات، وبين العدالة. ذلك الحلم القديم الذي طالما عرفته حتى أساطير الأوّلين، وما زالت تحلم به «الأساطير المعاصرة»، ما زالت تسعى إلى تحقيقه حركة القوى الشعبية.

فهل معنى هذا أنّني موزّع بين قطبين. فكما أنّني إلى جانب الحقيقة أو حقيقة ما، على الأقل، في إطارها «الموضوعي»، فإنني أيضاً إلى جانب المثالية في إطارها «الحالم».

هذا نوع من الصراع بين متناقضين. أظن أنني حالم، وشاعري، وحتى رومانسي، بالمعنى المعاصر، لكنّني، ، أيضاً أدرك تماماً ما في الحياة من خشونة، وما فيها من قسوة، أعرفها، وأعرف أيضاً كيف يتكيّف المرء وكيف يكيّف نفسه مع المتطلبات العملية اليومية، بحيث يستمر هذا القتال الدائب بين ما نُسميه «المثالية» ـ بمعنى الحلم ـ وبين ما نُسميه «المادية»، أو «الضرورات الواقعية». أقدّر أنني واقعيّ جداً، لكنّني أعتقد ـ وهذا مهم جداً ـ أنّ «المثالية» جزء أساسيّ من «الواقع». أن «الحلم» لا ينفصل أبداً عن ضرورات الحياة اليومية، أنّ التطلّع نحو الأسمى هو البذرة القائمة في الأرضية المليئة بالطين.

لعلّ هذا هو ما يجمع بين المتناقضات، ولكنّه لا يحلها، لأنّه لا حل لها فيما أظن. . حتى

الموت ـ فيما أظن ـ لا يحل هذه التناقضات.

على هذه الخلفية أسائل نفسي أحياناً ـ كما أسأل أحياناً ـ هل أنا حقيقةً، أخطّط لقصصي ورواياتي قبل أن أكتبها؟

لعلّني لا أخطّط بالمعنى الدقيق المحدّد، قد أعايش القصة والرواية أحياناً طويلة وربما عقوداً متتالية، بالطبع أضع شيئاً يشبه «الأسكيما» أو «الاسكتش» الأوليّ، أي ما قد نسميه «الخطاطة» الخام الأساسية، كما يقال. ولكن القصة في معظم الأحيان. تنطلق بنوع من الحيوية الداخلية فتحطّم كل ما وضعت لها من تخطيطات. . وإذا بي أكتشف، في أثناء عملية الخلق نفسها، أنّ هناك من يخطّط لي من داخلي كما لو كان كائناً آخر يكمن من وراء ستار. أحسّه بغموض: يتحرّك خلف تلك الأبواب، ولكنّه يتحيّن اللحظة المناسبة، ليقتحم كل السدود، وكل التخطيطات أو الخطاطات.

أضع، بالطبع، بين الحين والآخر، مشهداً، أو لمحة، أو فكرة، ولكنني كثيراً ما ألقي بها بعيداً، وألتقط منها نبعاً جديداً.

يترتّب على ذلك ـ ربما ـ سؤال أسائله أيضاً لنفسي: ما هو العامل الأقوى تحكّماً بنشأة شخوصي ثم بمصيرها؟

أظن أنّه لا شيء يتحكّم بها، إنّما هي تتخلّق وتسير نحو مصيرها، ربما، من لقاء حار في لحظة من اللحظات، أو وجه أراه في الشارع أحياناً، أو صورة تنبثق فجأة من أعماقِ الطفولة البائدة، عندئذ ينبثق أشخاصٌ أعايشهم كما لو كانوا حقائق، ولكنّهم، في الواقع، مزيج غريب من الوهم والحلم والفكر والذكرى والتجربة المباشرة وغيرها.

بالطبع هذا المسعى الفنيّ الفكريّ نفسه، يقع بضرورة الحال، في سياق القصة ـ والرواية ـ أي العملية السردية في وضعها الراهن، في مرحلتها الحالية. ومرّة أخرى أحاول أن أشير إلى أبرز سمات وملامح هذه المرحلة.

بالطبع لن أخوض الآن في عرض تاريخيّ للقصة ـ والرواية ـ العربية، ولكنني أشير إلى التطوّر البارز الذي تمرّ به القصة ـ والرواية ـ العربية الحديثة في مختلف أقطارها، بدءاً من البحرين حتى المغرب العربي، حيث يقتحم الأدباء ولا أقول الأدباء الشبان فقط بل أقول الأدباء الذين يحتلون اليوم مكانتهم الحقّة الجديرة بهم، ويبدعون اليوم باعتبارهم أصحاب هذا الحق. . يبدعون فنّاً له سمات أظنّها متميّزة.

أولى هذه السمات : أنّ القصة ـ والرواية ـ العربية على أيديهم تنبثق من أرض الواقع المصري خاصّةً والعربي عامةً. أرض الواقع كلمة واسعة وخصبية، ذلك أنّ الواقع بحيث واسعة وخصيبة. إنّه يشتمل ، فيما أعتقد، على هذا المخاض الذي تمرّ به الأمّة العربية، بحيث أنّها تجتاز مرحلة ميلاد جديدة، كما أنّها مرحلة محنة متصلة، لعلّها طالت بعض الشيء، لكنّها تبشّر بالشيء الكثير، رغم كل شيء. الواقع العربي ـ على سبيل المثال ـ يشمل فيما يشمله : تراثنا العربي ـ وما قبل العربي ـ وهو تراث عريق. يشمل أيضاً تراث تلك الحضارات القديمة الباقية التي أبدعناها نحن على هذه الأرض. أقول «نحن» وأعني بذلك : نحن وأسلافنا لأننا في ضمير الزمن وحدة واحدة. نحن وأسلافنا ومن سيأتي بعدنا، أرض الواقع العربي تشمل أيضاً هذا الصراع الذي تخوضه الأمّة العربية ضد قوى العدوان، ضد قوى الإمبريالية، ضد قوى القهر الصهيوني، ضد قوى القهر الداخليّ، وضد نُظُم الحكم القائمة على «الوصاية» الأبوية أو الطغيان أو الاستبداد، أو على هوامش محدودة جداً من الديمقراطية، ضد مخلفات الانحيازات والتعصّبات والمفاهيم المعادية للإنسان التي ترسّبت أيضاً في وجداننا، وفي ضميرنا، نتيجة للحقبة الاستعمارية المباشرة الطويلة، على أثر هذا الليل الاستعماري الطويل الذي لعلّه لم ينجلِ بعد.

كل هذه العناصر تشكّل عناصر الأمل والتجدّد والشباب والحيوية، عناصر الازدهار والتطلّع إلى الغد، هذه العناصر التي تكمن هي أيضاً بطبيعتها في هذه الأرض الغنية المعطاء الخصيبة التي أثبتت عبر الأحقاب الطويلة مدى حيويتها، ومدى مقدرتها على العطاء، والبذل لا في المنطقة فحسب، بل في العالم كلّه.

إذا اتفقنا على أنّ هذه هي السمات التي يمكن أن نعطيها أو نستخلصها كصفات، أو بعض صفات، على الأقل، مميزة إن لم تكن شاملة، لحقيقة الواقع المعاصر . . فمن هذه السمات تنبثق القصة ـ والرواية ـ العربية الآن. من هذه السمات تتضح التجارب والمحاولات الشكلية والمضمونية التي يقودها كتّابنا اليوم، وفي حسّهم ، وفي وعيهم، وفي صميم موهبتهم أيضاً إدراكٌ لإنجازات الفن القصصي، لا في المنطقة العربية فحسب، بل في العالم كلّه، هي إنجازات أملتها تطوّرات الوضع الإنساني كلّه، تطوّرات وإثراءات الواقع الثقافي الحضاري في كل مكان، فنحن لا نعيش في بقعة منعزلة بالطبع، وإنّما نحن كما نؤثّر نتأثّر . . وإنّما أملنا وطموحنا أن يكون تأثيرنا أقوى، وأبعد مدى، لكن عملية التفاعل المستمر بين واقعنا نحن، كأمّة لها خصائصها، لها نكهتها، لها تاريخها، لها طريقتها في الحياة، لا يتنافر مع الواقع الثقافي

الإنساني، لأنّنا جزء لا يتجزأ من هذه البشرية التي تعاني كلّها شيئاً مما نعاني، وتحلم بأحلام نحن أيضاً شركاء بها.

صحيح أنّ هناك اختلافاً، وأنّ هناك انفصالاً، أو أنّ هناك تبايناً، بين عطاء الأجيال السابقة وبين ما يحدث الآن في ساحة القصة ـ والرواية ـ المصرية والعربية. ولكن: هل نستطيع القول إنّ هناك انفصالاً تاماً أو أنّ هناك انبتاتاً قاطعاً بين عطاء الأجيال السابقة، وحتى الجيل الوسط من المجدّدين، وبين عطاء الأدباء الجدد، سواءً كانوا شباباً أو مخضرمين؟

أظن أنّ الإجابة تكون: «لا». هناك وحدة عضوية ما.. هناك تدفّق ما.. هناك اتصال لا شك فيه، مع وجود سمات جديدة تكوّن ما أسميه حساسية جديدة.

هي حساسية أو ظاهرة أدبية لعلّني أحدّدها بالستينات والسبعينات، أحدّدها بالأسماء الجديدة، والمواهب الجديدة التي تنبثق في كل مكان من الوطن العربي، هناك نوع من التيار أو الموجة التي نجد لها سمات متماثلة. إنّه لما يبعث على الدهشة، بل على الارتياح أننا نجد نفس الموجة القائمة في أقصى المغرب تدور وتتقلّب في أقصى المشرق، كما لو أنّ صلةً ما تتجاوز مجرّد الاتصالات بالنشر والقراءة، ولعلّ الصلة أعمق، تنبع عن الواقع المشترك والتراث المشترك، ولعلّها تنبع من ضرورات التطوّر الداخلية في المشروع الأدبيّ عامة، والمشروع الثقافيّ عامة.

قد يكون السؤال هنا هو: هل الدوافع التي تحرّك هذه الحساسية الجديدة، وعنها تنبثق بهذه السمات والملامح المشتركة، دوافع اجتماعية موحّدة، أم هي دوافع فكرية موحّدة؟

أقدّر أنها دوافع عامة موحّدة يلعب فيها الواقع الاجتماعيّ، بسماته المتقاربة، دوراً بارزاً، كما يلعب فيها التصوّر الفكريّ، بموجاته المتلاحقة المتقاربة، دوراً بارزاً أيضاً. وتلعب فيها تلك الخصائص الموحِّدة لما قد أسميه «العقل العربيّ» أو «الروح العربية» أو «الثقافة العربية»، إذا ابتعدنا عن متاهات التخصيص ومزالق الكلام عن العقل والروح.. بل التزمنا بالتعبير السوسيولوجي (أو الاجتماعي)، فلنقل الثقافة العربية، أو الحضارة العربية الواحدة، والمعاصرة، والتي كما قلت وكما أقول مكرّراً: جزء لا ينفصل، ولا ينبغي أن ينفصل، عن الحضارة الإنسانية، وعن الثقافة الإنسانية المعاصرة، بكل ما فيها من سلبيات وإيجابيات.

ومع ذلك فإنّ الشكل أو الأسلوب، أيّاً كان منحاه، أيّاً كانت صفاته وخصائصه، يمكن أن يصبح «نمطاً».. يمكن أن يصبح «قالباً».. حتى الخروج على الشكل يمكن أن يتحوّل بدوره إلى شكل آخر، ويمكن أن يتحوّل بدوره، إلى قالب أو إطار جامد آخر، ولعلّ ذلك ما حدث بالفعل،

على نحو ما، بحيث أصبحت «الحساسية الجديدة» نمطاً تقليدياً. فما هو المعيار؟

إنّنا نجد في القصة التقليدية، قوالب جامدة، صياغات مؤطرة مقنّنة، تركيبات كما لو كانت قد نزلت جاهزة ليست فيها حرارة الكشف، وصدق المغامرة، وانفجار المعايشة والقدرة على تحطيم حتى هذا الشكل، أو القالب. نحن نجد في كل أسلوب، وفي كل صيغة، وفي كل شكل، شيئين: نجد الكاتب، أو الصانع، أو الحرفيّ الذي قد تكون عنده الكفاءة، قلّتْ أو كثرتْ، على التزام القالب، وعلى صنع شيء محدّد بطريقة محدّدة. ونجد الكاتب الموهوب - أي الفنان الحقيقيّ الذي لا يكون أبداً أداة للشكل، ولا يخضع أبداً لعبودية النمط، في يديه تتحوّل «الصيغة» إلى «حياة». تتحوّل «القوالب» إلى دفقات من الموهبة والرؤية، نجد الكاتب الحقيقي، ونجد الصانع الحرفيّ الماهر، كما نجد الصانع غير الماهر، والمقلّد الساذج البسيط، في كل الأشكال، في كل الصيغ، في كل المضامين.

المحور إذن هو الرؤية النقدية التي تستطيع أن تتلمّس حرارة الصدق، أو القالب أو الشكل الذي يتخذه الفنان أداة أو وسيلة أو مَعْبراً لكي يتم عبره التواصل بينه وبين قارئه ومتلقيه.

في هذا السياق لا بدّ أن نشير إلى بعض الملامح فيما قد أسميه «الواقعية» و «ما وراء الواقعية» كأبرز تيارين في الساحة السردية القصصية والروائية اليوم.

تركيزي على هذه الاتجاهات، في حقيقة الأمر، إنّما هو نتيجة لمعايشة للتجارب والمغامرات والتفتّحات - إذا صح القول - في ميدان القصة القصيرة والرواية المعاصرتين والحديثتين، نحن نعرف أنّ الفترة السابقة هي الفترة التي سادت فيها - أو شاعت فيها - مفاهيم «الواقعية النقدية»، ثم مفاهيم «الواقعية الاشتراكية»، لكنّني لاحظت، كما عايشت، ولعلّني قد أسهمت بجهد متواضع في اتجاهات أخرى، أقول، إنّها تتضمن هذا الاتجاه، وتستوعبه، وتتمثّله، لكنها لا تقتصر عليه، بل تتجاوزه إلى ما هو أرحب منه، أو إلى ما هو أبعد منه في طريق الإبداع الفني، هو ما أسميه بـ «ما وراء الواقع» أو «الميتا - واقعية».

ثمّ سوء فهم أخشى أنّه قد شاع، أنّ هذا الفهم الجديد، أو هذه التسميات الجديدة - وهي ليست تنميطاً جديداً، وليست نمذجة جديدة، بل هي محاولة لتقصّي واقع جديد في الإبداع الفني المصري والعربي المعاصر - أقول: أخشى أنّ هناك نوعاً من سوء الفهم فيما يتعلّق بهذا الصدد، إذ يُظن أحياناً أنّ هذا الفهم يشتمل، أو ينطوي، أو يتضمن بتّاً للصلة بين الواقع الاجتماعي، ويتضمن هجوماً على كل ما هو «واقعي»، بمعنى ما هو «اجتماعي» أو «مجتمعيّ».

أريد شيئاً من التوضيح لعلّني أوفق إليه في هذه العجالة، هو أنّ هذا الفهم إنّما يُقصد به أساساً التحرّر، أو التخلّص، من نمط قديم شاع حتى أصبح مبتذلاً ـ لذلك أسميته، في بعض المواقع، بالياً. يُقصد به التحرّر من إسار مفهوم ضاق حتى أوشك أن يصبح نوعاً من «الجدانوفية الجديدة» . . نوعاً من «الإملاء الفرضي» من قانون لا أدري من وضعه، ولا كيف وضعه. كما لو أنّ هناك مواصفات محددة، وأوضاعاً، وأشكالاً، وشروطاً مسبقة يجب أن تتوفّر في العمل الفني وإلاّ انتفت عنه ما سمي بـ «الواقعية»، سواء كانت نقدية أو اشتراكية.

إنّ الوحدة ـ أو على الأقل التناغمات والتساوقات ـ بين جيل المبدعين اليوم الذين يخوضون هذه المغامرات الشكلية والمضمونية معاً وبين من سبقوهم من كتّاب الأمس وما قبل الأمس، تمضي إلى ما هو أبعد من هذا بكثير، تمضي إلى أغوار الماضي السحيق الذي ما يزال يعيش، أو على الأقل تعيش عناصره المتجدّدة الحيّة في أعماقنا.

إننا شئنا أو لم نشأ، نعيش كل هذا التراث، ونبعثه ونحياه بأنفسنا، كما نعيش المستقبل ونستشرقه ونمدّ إليه أيدينا في «الإبداع الفني»، نحن، بين هذا وذاك، نخوض واقعنا الاجتماعي والنفسي والحضاري بمعاناة مباشرة. من هذه العناصر الثلاثة تتكوّن تلك «الوحدة»، كما يتشكّل أيضاً هذا «التنوّع». بمعنى: أنّ كتّاب اليوم لم تنقطع صلتهم بكتّاب الأمس، وإنّما هم بطبيعة تكوّنهم، بطبيعة جيلهم، بطبيعة معاصرتهم، يختطون طريقاً جديدة، أو على الأصح يختطون خطوة أو خطوتين في ذات الطريق.

بالطبع، يحتاج هذا الكلام العام، إلى تفصيل ودراسة عينية، يحتاج هذا الكلام إلى أن نأخذ كاتباً بعينه لكي نتلمّس فيه بعين الرؤية الناقدة المتذوّقة مصداق ما أقول، ولهذا مجاله الخاص. وإنّما أنا الآن بصدد إشارات عامة أتلمّس فيها الجوانب الكليّة دون أن أخوض في التفاصيل الدقيقة.

لو أخذنا قضية الشكل ـ مثلاً ـ لوجدنا أنّ القصة ـ والرواية ـ العربية بدأت، لا أقول بدأت في الماضي العريق، أقول في الفولكلور، وفي مقامات الحريري والهمذاني، لا أقول بدأت في قصص ألف ليلة وليلة، فهذه بدايات نشارك نحن العرب فيها كل الشعوب، إنّما أعني بالبداية تلك الحقبة التاريخية المعاصرة، فنحن نعرف أنّ القصة العربية بدأت بنقل هذا الشكل الفنّي الجديد حتى على الثقافة الأوروبية، ثم بترجمته، ثم بمحاولة تقليده، ثم بالسير على أثره، ولكنّها احتفظت بالسمات التقليدية للقصة بمفهومها العالمي. نجد القصة الموباسانية والرواية البلزاكية

بمواصفاتها المعروفة : العرض، ثم العقدة، ثم المفاجأة، الحبكة والرشاقة في التقاط جزئية من جزئيات الحياة، تشي بلا شك وتنم عن الكل الكامن وراءها. ولكن تتخذ أسلوب الحكي، تتخذ أسلوب السرد، كما لو كنّا نجلس حول مدفأة نقص حكاية، أو نروي أقصوصة أو نادرة.

في خلال السرد ، نحن نتلمّس جانباً نفسياً ما، نضع أيدينا على عنصر اجتماعيّ ما ، لكن ذلك كله موضوع في خدمة شيء أساسيّ هو : التشويق في السرد، تسلسُل الحكاية على خطّ زمنيّ تقليدي، متواضَع عليه، من الماضي إلى الحاضر إلى استشراف للمستقبل، حتى تصل إلى نقطة الانفجار النهائية، وهي في الغالب نقطة مفاجئة. تسرّ القارئ وتمتعه وتدهشه، وتريحه في النهاية.

ظلّت القصة ـ والرواية ـ فترة غير قصيرة من الزمن تقتفي هذا الأثر ، وتترسّم هذا الاتجاه الذي كان هو السائد فيها.

ثم تسرّب إلى القصة والرواية العربية هذا النوع الجديد الذي ظهر بعد موباسان، والذي التقطه كُتّاب الوسط الثقافي، لا أعني بالوسط الثقافي «الخاصة الثقافية»، ولا أعني الجمهرة العريضة، بل الوسط الثقافي الذي تسرّه القصة، يحبّ أن يستريح من عناء الحياة اليومية بأن يقرأ شيئاً ممتعاً، القصة الرومانسية، القصّة التي فيها حكاية غرام لطيفة، خيالية، بعيدة عن المعاناة اليومية للواقع، تأثّرت القصة العربية بهذا، كما نجد في كتابات محمود كامل، ويوسف جوهر، ومحمود تيمور، وغيرهم من هذا الجيل الذي سبقنا. ثم دهمتنا الأحداث العالمية الكبيرة في الحرب العالمية وفي الاضطرابات بل الزلزلات الأخيرة، وبروز قوى جديدة على الساحة الإنسانية في كل الميادين، سياسياً واجتماعياً، ابتدأ عندنا ما نسميه بـ «قصص الواقعية الاشتراكية»، أو «قصص الواقعية النقدية» حيث عكف القاص العربي على جوانب من الحياة الاجتماعية أساساً، وحيث ظهر، لأول مرّة، أبطال أو شخوص من الطبقات المسحوقة، الفقيرة، وحيث ظهرت اللغة الشعبية، تخلّصت القصّة من زخرف الرصانة، ورشاقة الرومانسية، ودخلت في زحمة الحياة اليومية الكثيفة الغنيّة، وخاصة، كما قلت ، في الطبقات الشعبية العريضة، واستلزمت هذه الطفرة، أو النقلة، تغييرات لا في المضمون فحسب، بل في الشكل أيضاً كما نعرف.

تلك كانت حالة القصة العربية حتى الأمس القريب، أما اليوم فإنني أجد طفرة أخرى، نقلة أخرى: كان فيها، بالطبع، عبء كبير يثقل كاهلها من التقليد لإنجازات السردية الغربية، بلا شك. ولكن حتى في المراحل الأولى، حتى في المراحل التي يمكن أن نسميها المرحلة

«الكلاسيكية» نجد في كتابات بعض القصاصين العرب إيماءات واضحة الرؤية، أو موهبة خاصة متفرّدة فيها الأصالة، حتى في بدايات القرن العشرين، في مصر مثلاً، حيث ظهر كُتّاب مثل: شحاته عبيد، وعيسى عبيد، قبل ثورة ١٩١٩.. حتى في هذه المرحلة كان في كتابات هؤلاء الكتّاب ما ينم عن مقدرة أصيلة، لا مجرّد تقليد، أي ما ينمّ عن التصاق مباشر بواقع عربيّ وشعبيّ قريب إلى نفس الكاتب، وليس نقلاً لمجرّد قوالب جاهزة، هو قد يتخذ من الأسلوب العام، أو من الإطار العام متكأ له، ولكن موهبته تملأ هذا القالب العام بحرارة خاصة، وبحياة خاصة.

إذن، ففي خلال هذه المرحلة كلها لا يمكن أن نغمط حق القاص العربي في أنّه فرض على القالب التقليدي أو الرومانسي أو الواقعي النقدي، أو الواقعي الاشتراكي، دفقات من حرارة الموهبة الأصيلة. ولكنني أظن أنّ المغامرات الجديدة، أو التجارب الجديدة هي الّتي تتميّز بالخصائص المعبّرة عن الواقع المعاصر بكل أبعاده، وبكل تعقيداته.

أريد أن أقول: إنّ ما أسميه بـ «ما وراء الواقعية» ليس ولا يمكن أن يكون عزلاً للواقع، وشَطَحاناً كاملاً في مسارب الوهمية والخيال، وإنّما هو، في ظنّي، نوع من المزج، أونوع من العود إلى امتزاج واقعيّ وحقيقيّ، نوع من الاعتراف بأمر الواقع. هو نوع من «الواقعية»، ولكن الواقعية كلمة قد شاعت واستخدمت حتى كادت تفقد معناها. نحن عندما نتحدّث بأسلوب نقدي نحاول أن نبتدع أيضاً ما يُعيننا على الفهم، وعلى التذوّق، وعلى إعطاء العمل الفني كلّ حقه. فإذا أسمينا كل شيء «واقعية»، فكأنما لم نسمّ شيئاً. إذا وصفنا كل شيء بصفة واحدة فكأننا لم نصف، ولم نصل. أصبح من المألوف اليوم أن يقال: «واقعية تاريخية»، و «واقعية نقدية» و «واقعية اشتراكية» و «واقعية صوفية» و «واقعية سحرية». حتى أوشك الأمر أن تصبح المسألة «واقعية مثالية» و «واقعية غير واقعية».

فإذن ينبغي علينا ـ من واجبنا ـ أن نحدّد الأسماء، أن نحاول تلمّس الأبعاد والصفات والخصائص المميّزة، لا أقول لكل نمط، بل أقول: لكل اتجاه.

لا أدعو إلى فرض مفهوم خارج عن ميدان الإبداع الفني، ومفروض عليه مسبقاً. لكنّني أعود وأسارع بأن أحدّد شيئاً آخر: لست مقتنعاً، على الإطلاق، بما يسمّى «الفن للفن»، لأنني أرى في هذا المفهوم نفسه، أو في ما شاع عن هذا المفهوم، نوعاً من الاستحالة واللغط. ليس هناك فن للفن. إنّ الفن للإنسان، بالطبيعة وبالضرورة. الفن إنّما هو ناتج إنساني، كما أنّ الحياة

الاجتماعية هي ظاهرة إنسانية. الواقع النفسي لكل إنسان هو أمر إنساني. (أليس ذلك كلّه بديهياً؟) ولكن الخطر في هذا كلّه هو محاولة فرض قوانين جامدة قد تكون الأحداث والتطوّرات سواء في ميدان الإبداع الفني أو في ميدان الإبداع الحياتي، قد تجاوزتها. إذن يجب أن نكون من اليقظة بحيث نحس أنّ الواقع شيء واسع وعريض، وعلينا أن نتلمّس الجانب الذي نعاصره ونعايشه، الجانب الحيّ من هذا الواقع.

عندما أقول «الميتا ـ واقعية» لا أعني فصلاً بين «الواقع» وبين «العمل الفنّي»، وإنّما أعني «عَوْداً إلى عمق الواقع» بكل تعقيداته. لماذا أسميها «ما وراء الواقعية»؟ هذا تفصيل نقدي وتاريخيّ. إنّ المرحلة التي يعيشها الإبداع الفني اليوم، كما تعيشها الحياة كلّها، قد تجاوزت مرحلة سابقة هي نفسها كانت قد تجاوزت مرحلة أسبق منها. لا يمكن أن نقف اليوم ونحن في بدايات القرن الحادي والعشرين عند حدود القصّة الموباسانية. لكن القصة الموباسانية، لم تسقط إلى الأبد. لقد كانت لها مكانتها التاريخية، وما زالت تُقرأ وتُعايش ويستمتع القرّاء بها.

هل يستطيع الكاتب اليوم، أو الفنان، أن يرى العالم بنفس العينين التي رآها بهما موباسان؟ أظن الإجابة واضحة. الرؤية تتجدّد لأنّ الحياة تتجدّد. هذه الجدلية، هذه الحيوية، هذه الاستمرارية والتدفّق هو الذي يعطي لمفهوم الاتجاهات الحديثة في القصة، ـ وهو المفهوم الذي أسميه «ما وراء الواقعية» ـ نكهته ومذاقه. إنّه المفهوم الذي أعود فألخصه بسرعة شديدة. المفهوم الذي يتضمن جوانب الواقع المتعدّد: أولها بلا شك، الواقع الاجتماعيّ. لا يمكن أن ننفيه، لكن لا يمكن أن نقصر عليه وحده كل رؤيتنا واهتمامنا، وإلاّ أصبحنا نسير بقدم واحدة. هناك أيضاً الواقع الذاتي. نحن نعيش هذا الواقع مرتبطاً وملتحماً بالواقع الاجتماعيّ. هناك الواقع السياسيّ والاقتصاديّ، هذه أيضاً عناصر من الواقع. هناك، بعد هذا، وفيه، ما وراء الواقع الميتافزيقيّ إذا شئت. نحن شئنا أم لم نشأ، نحن نعيش في كون لا نستطيع أن نلمّ، حتى الآن بكل أبعاده. إنّ هذا الجانب الكونيّ هو أيضاً عنصر من عناصر الواقع. صلة الإنسان بنفسه، بقوى الحلم وما تحت الوعي في دخيلته. صلة الإنسان بغيره في العلاقات والصراعات الاجتماعية المعقّدة، صلة الإنسان بكونه ومصيره، هذه التركيبة العريضة الثرية الخصبة في كل هذه العلاقات هي التي تكوِّن ما نسميه «ما وراء الواقعية».

من ناحيتي فإنني، في تصوّري، منذ بدأت كتابة القصة في الأربعينات، حاولت أن أكون مخلصاً لهذه الرؤية، حاولت أن أكون قريباً، ما أمكنني، من منابع الفكر المعاصر، ومنابع

الحساسية المعاصرة، كما تنعكس في معاناتي لهذا الواقع ومشاركتي في تجربة الحياة نفسها، بكل ما تحمل وما تتضمن من مساع وأشواق وعقبات وانتصارات وآمال وإحباطات. وجدت أنّ هذه الممارسات تفرض، بالضرورة في كل حالة علىَ حدة، وفيّ كل تَجربة على حدة، كما تفرض أيضاً في مجمل تجربتي، نوعاً من الصياغة، وجدت أنّ لغتي ـ وهي العربية ـ التي أهواها، قادرة على الوفاء بهذه الرؤية وبهذه الحساسية، لغة تحرّرت من عبء التقليد ومن أصفاد الكلاسيكية العتيقة العريقة، وإن استفادت أيضاً من ثراء هذه الكلاسيكية ومقدرتها الباهرة على التعبير المعاصر.

لأنّ اللغة مقوّم أساسي في البناء القصصيّ، ولكن المهم هنا، فيما أظن، هو ألاّ تكون اللغة «عنصراً أجنبياً» عن الرؤية أو «عنصراً خارجياً» عن الرؤية والحدث الفني.. بمعنى أن يرتبط الحدث الفني ارتباطاً حميماً باللغة، بحيث لا تنفصل جملة أو لفظة عن رؤية أو تصوُّر إبداعيّ في داخل مسار عملية الخلق الفني. فلا تكون اللغة أداة ولا سيداً، وإنّما هي حَدَثٌ مشارك في الخلق الفني، كما تشارك فيه الأحداث السردية أو الفنيّة الأخرى.

في سياق هذه التأملات عن التعريف بنفسي ـ حتى إذا أمكن ذلك على الإطلاق ـ لست أملك إلاّ أن أنقل إحساساً ، وأترك للقارئ أن يضع الموقع الذي يختاره لي:

بداية ذي بدء أحبّ أن أشير إلى أنني أعتبر القصة القصيرة، والرواية، هما الميدان الذي أرى فيه رسالتي وأجد تحقيقاً لنزوعاتي وصبواتي الفنيّة. ولكنني أضيف إليه، وعلى حواشيه كتابات في الشعر الخالص والنقد الأدبي والتشكيلي ، وفي الترجمة..

بدأتُ الكتابة منذ الأربعينيات الأولى، ثم واصلتها حتى الآن، بإقلال شديد في تقديري وبغزارة في تصوّر الكثيرين. ولكنّني أحسّ إحساساً شديداً وقابضاً أنّني لم أقدّم شيئاً ، بعد ، مما أحس أنّ عالمي الداخلي يجيش به. في حياتي الداخلية الكثير من الشخصيات، والأحداث، والآمال، والرغبات، والتحققات المجهضة، والتحققات التي أرجو أن لا تكون قد أجهضت بعد، كلّها تطالب وتصرخ بالتحقق، كلّها مضغوطة داخل هذا السياق الخاص الذي تتخذ فيه عملية الخلق عندي مكانها.

بينما يتصوّر البعض أنني كاتب «غزير الإنتاج» نجد، في المقابل، من يرى أنني كاتب مُقلّ، وهنا تُعزى القلة، بالطبع، لأسباب كثيرة، منها ظروف حياتية، ولكن هذه ربما كانت أقل المسائل أهمية في هذا المجال. لكنني أتصوّر أنّ التجربة الفنيّة عندي ترتبط بأشياء كثيرة، وأنّ فرط

الحرص على أكبر ما يمكن من الكمال قد يدعو ألاّ تتم ممارسة عملية الخلق عندي، إلاّ في لحظات قليلة متوهّجة، شديدة التوهّج، وهي لحظات، بطبيعتها، قليلة في الحياة، آمل، على الأقل، ألاّ تكون هذه القلّة مأخذاً بقدر ما تكون إضافة.

لست أملك أن أحدّد موقعي بين الأجيال، فربماكنت كاتباً لا ينتمي إلى جيل أو آخر بالذات، على الأقل هذا إحساسي. أحسّ أنّ هناك رابطة قوية تربطني بجيل الأربعينيات الذي نشأت فيه، ورأيت العالم من خلاله، كما استشرفتُ فيه آفاق التطوّر الأدبيّ التي رأيتها تتحقق فيما بعد في الخمسينيات، والستينيات، وأوائل السبعينيات. لكنني أحسّ أيضاً أنني أنتمي انتماءً حاراً ووثيقاً للأجيال التي تكتب الآن، وربما للأجيال القادمة.. يا له من إحساس..!

هناك، في تصوّري، إحساسٌ ما، يدفعني إلى تجاوز اللحظة الحاضرة باستمرار. عندما كتبت في الأربعينيات والخمسينيات، حاولت أن أقتحم ميادين أزعم أنّ القليل جداً من كتّابنا العرب، حينذاك، كانوا قد خطوا فيها خطوات، لهذا قوبلت كتاباتي في الخمسينيات، والستينيات، بما يشبه الصمت التام. فلعله كان صمت الحيرة إزاء شيء جديد لم تألفه الحساسية العربية، ولعلّه كان صمت الترقّب لما كنت أحاول أن أفعله. لكن المهم في هذا كلّه أنني لا أجد موقعاً لي بين هذين الجيلين. ولعلّ ذلك يرجع بمعنى آخر، إلى هذا التيار الذي لعله يوجد بالفعل في كثير من كتاباتي القصصية، تيار الحس بانتماء عميق، واغتراب عميق في الوقت ذاته..

ومع ذلك فلعلّني أحسّ بانتماءين أدبيّين، أو أكثر: انتماء إلى جيل الأربعينيات، وانتماء إلى جيل الستينيات وما بعده. ولكنني في الوقت نفسه أحب أو أؤكّد على إحساس ما، بالاغتراب عن كل هذه الأجيال، ليس الاغتراب هنا بمعنى الانفصال أو الانفصام، وإنّما بمعًنى أنّ المرء يضع قدمه في هذه الأرض، ولكني أستطيع أن أقول أن بصره يتطلّع إلى أرض أخرى في الزمان، وفي المكان على السواء..

***

أما ما هو مفهومي للقصة القصيرة وللرواية، فهو سؤال تقليدي، لست أريد الإجابة عنه إجابة تقليدية. سؤال من أصعب الأسئلة التي يمكن أن توجّه إلى قصاص أو روائيّ، الإجابة التقليدية عنه عادة هي أن يترك القصاص الرد على السؤال إلى النقّاد. وإذا كنت أهوى النقد أحياناً، إذا كنت أعالج بعض القضايا النقدية أحياناً، فمن الصعب على الكاتب دائماً أن يكون ناقداً لذاته، وإن كان عليه، في بعض الأحيان على الأقل، أن ينقل إحساسه بعمله الفني إلى نقّاده

وقرّائه معاً.

الإجابة السهلة المباشرة عن هذا هو أنّ مفهومي للقصة القصيرة وللرواية هو مفهوم للعمل الفني ذاته، ولصورة خاصة ومتميزة عن العمل الفني، صورة تقترب اقتراباً كبيراً من روح العصر، ومن خصائص المكان والزمان الذي نعيش فيه. القصّة القصيرة أو الرواية، في تصوّري، عمل متفرّد ومتميّز يجب، بالطبع، أن تتوفّر له كل مقوّمات العمل الفني التي طالما اختلف الكتّاب والنقّاد والفنانون في وصفها، أما عن القصة القصيرة بالتحديد، فهي عندي شيء فائق وخطير. شكلها ذاته يفرض عليها قيوداً صارمة. القيد المفروض عليها من الشكل «يجب» أن يتيح لها حريّة لا تكاد تتوفّر لفن أو لشكلٍ آخر من أشكال الفنون، بمعنى أنّ القصة القصيرة، في ظنّي، هي اليوم الشكل الذي يمكن أن يحتوي على الشعر، وعلى الموسيقى، وعلى اللمحات التشكيلية، بالإضافة إلى ما يمكن، وما «يجب»، أن تحتوي عليه من خصائص القصّة التقليدية القصيرة التي عرفناها منذ بداياتها. لم تعد القصة القصيرة اليوم شيئاً «موباسانياً» ولا يمكن أن تكتفي بكونها متابعة للشكل «التشكوفي». القصة القصيرة اليوم «يجب» أن تقطّر رؤية الكاتب تقطيراً مكثّفاً وشديد التركيز، لكنّه، أيضاً، ناقلاً وشديد الإيحاء. وفي ما عدا هذا، في ما عدا كونها الشكل الصارم المطواع معاً لإبداع رؤية وجيزة ونافذة وعميقة، بجانب هذا كلّه «يجب» أن تكون القصة القصيرة، في ظني عملاً حراً.

الحرية، كما نعرف، هي من التيمات أو الموضوعات الأساسية، ومن الصبوات المحرقة اللاذعة التي تتسلّل إلى كل ما أكتب. الحريّة المتحققة والمحبطة معاً. فإذا تناولنا المسألة بشكل تقني أكثر، قلت إنني لا أتطلّب من القصة القصيرة اليوم أن تكون واقعة سرد وحكاية، ولا أن تكون حاملاً لشعار أو لمغزى، ولا أن تكون بالطبع، صورةً فوتغرافية دقيقة أو لطيفة عن جانب من جوانب الحياةً، ولا أن تكون، كما يقال بالتعبير القالبيّ، «شريحةً من شرائح الحياة». أريدها أن تكون شيئاً تتوفّر له الحرية الكاملة في داخل قيود يفرضها مضمونها (رؤيتها) بنفسه على نفسه. أي أن تبتدع لنفسها حريتها وقانونها معاً.

يمكن أن تكون القصة القصيرة دفقةً من الشعر خالصة، لكن «يجب» أن تحكم هذه الدفقة إطارات من النظام خفية ودقيقة، ولكنها موجودة. يمكن أن تكون القصة القصيرة أيضاً صورة وجدانية من الفكر الخالص، هنا أيضاً يجب أن يكون للفكر شعره الخاص، وقوامه القصصي. بمعنى آخر، كما يُستشف من كلامي، أترك للقصة القصيرة كما أترك لجميع الأعمال الفنيّة حريّتها

الكاملة في أن تختط لنفسها القوانين المبدعة. هذا هو سر الإبداع، أن تضع بنفسك القانون، وأن تجد حريّتك داخل هذا القانون.

هذا كلّه، إذا صحّ ـ على الإطلاق ـ أن يكون في الفنّ «ما يجب»، و «ما لا يجب». أي أن لا تكون له مواصفات أو مواضعات مسبقة أو مفروضة. ذلك على وجه الدقّة ما لا أريد أن يُفهم من كل كلامي في هذا السياق.

ذلك كلّه ينطبق تماماً على الرواية.

لعلّ السؤال الآن هو: هل يرتبط هذا المفهوم عندي بفكرٍ معيّن، إلى أي مدى هو معطى من معطيات هذا الفكر؟

لعلّ المفهومات الفكرية هي تلك التي يحدّد الفنان في ضوئها موقفه من عصره، موقفه من قضية الإنسان فيه. فالفكر الذي أؤمن به هو الذي يحدّد هذا الموقف، ويرسم مساره، وبالتالي فإنّ كل المعطيات الفنيّة تكوِّن التجسيد الأوضع لهذا الموقف المنبثق عن الفكر الذي يلتزمه الفنّان أو يلهمه، واعياً كان بذلك أم غير واع.

الكاتب، بالطبع كالإنسان، يعيش في عالمه، ويتأثّر به، كما يؤثّر فيه، لعلّ هذه قضية مسلّم بها، من بدهيات تفكيرنا. العالم الذي نعيش فيه لست أريد أن أقول أنه عالم غريب، أو جديد، بل أقدّر أنّه عالم يتميّز بحدّة الصراعات التي وجدت في عصور التاريخ المختلفة، والتي وصلت اليوم، في ما أظن إلى بؤرة من التشابك والتعقيد تتطلّب قفزة جديدة إلى حل جديد تنبثق عنه، من جديد أيضاً، تناقضاتٌ جديدة أخرى، وصراعات أخرى.

موقفي الفكري، والفلسفي بصفة عامة من هذا العالم الذي أعيش فيه هو، بالطبع، المشاركة بأعمق وأحدّ ما تكون المشاركة، في هذ الصراع الذي يخوضه الإنسان، (الإنسان بالطبع ليس صيغة مجرّدة، الإنسان، في يقيني، حقيقة عينية تتمثّل في كل فرد، كما تتمثّل في المجتمع، وكما تتمثّل في النهاية، في المحصلة الإنسانية العامة). هذا الصراع الذي يخوضه الإنسان، والذي خاضه منذ بداية وجوده، ضد القوى المختلفة التي يجيش بها هذا العالم.

عندما أتكلّم عن العالم فلست أقصر كلامي على العالم الخارجي فقط، بل، وبالضرورة، أمده إلى العالم الداخلي الذي لا أجد فاصلاً بينه وبين العالم الخارجي. هناك، كما نعرف، انصهار كامل واندماج تختفي فيه الفوارق بين العالم الداخلي والعالم الخارجي، بين القوى التي تنبثق من أغوار النفس الإنسانية، والقوى التي تفرضها صخور العالم الخارجي، والقوى التي

تعمل بين الطبيعة والنفس: القوى الاجتماعية التي تنبثق من تلك البيئة الخارجية المعقّدة المتشابكة، والمتوحّدة، والمندمجة، والمؤثرة، والمتفاعلة مع تلك البيئة الداخلية المعقدة المتشابكة، والمتوحدة، والمندمجة، والمؤثرة، والمتفاعلة بعضها مع بعض، في داخل هذا كله يصارع الإنسان، منذ وجد، يسعى إلى تحقيق تلك الأحلام، وتلك القيم التي تتجاوز مجرّد صيغة الأحلام، قيم العدالة، قيم الحريّة، قيم الخير، وقيم الجمال.

قد تبدو هذه الكلمات، لفرط ما استخدمت، ولفرط ما لاكتها الألسن والأقلام، مبتذلةً وسوقيةً وشائعة. أتمنّى أن أعيد لهذه «الكلمات - القيم - الأحلام» معاً مضمونها البريء العميق. أتمنّى أن أمحو هذا الابتذال، بما يدخل في وسعي، فنيّاً وفكرياً، أن أجلو الصدأ الذي راكمته أجيال من الزيف والغش والظلم والقهر على هذه «القيم - الأحلام - الكلمات».

بالطبع ينبثق، على الفور، من هذا الموقف العام موقفٌ فكريٌ واضح لا أجد له تسمية إلاّ الموقف الاشتراكي. اعتنقت هذا الموقف بمعناه العام والشامل منذ الأربعينيات لكنني لا أستطيع أن أدرج نفسي وفكري وحبي في داخل مدرسة أو قالب من القوالب المتعددة التي تسمي نفسها بأسماء مختلفة أي داخل «تنظيم» أو «حزب» سياسيّ. لكن جهد الإنسان وسعيه نحو القضاء على القهر الاجتماعيّ، وليس القهر الاجتماعيّ فقط، بل القهر الذي تفرضه ظروف العالم الطبيعية التي أسميها بـ «الصخرية»، القهر الذي ينبثق أيضاً من نزوعات الإنسان الداخلية المعادية للإنسان، . في كلٍّ منا، كما نعرف، أي الإنسان وضدّه. . علينا أن نكافح ضد «الإنسان - الضد» سواءً في الداخل أو في الخارج. سواءً في المجتمع أو في الذات، ومن داخل هذا التكافل الذي يربطنا جميعاً، الذي يوحّد بيننا في هذه الأرض المشتركة العميقة التي توجد في كل إنسان، إذ توجد في تلك المنطقة التي تتخلّق أيضاً من التركيبة الاجتماعية في داخل كونٍ محايد، على الأقل، إن لم يكن معادياً للإنسان.

***

لعلّ أبرز ما يثار، في بعض الأحيان، أنّ العمل الأدبي واقع اليوم في أزمة، أزمته قصوره عن تكوين منظوره الخاص للعالم، أو في تكوين مفاهيم مرنة، متصوّرة، وقصوره عن كثير من القضايا الإنسانية والاجتماعية التي نعيشها أو نرتبط بها، بشكل أو بآخر. .

هذه قضية قابلة للنقاش في كثير من النواحي، فلو تحدّثنا عن «أزمة»، فيجب أن نضع على الفور الخطّ الفاصل بين أزمة الإفلاس أو إذا شئت أزمة المحاق والمغيب والأفول، وبين أزمة التفتّح

أو بمعنى آخر أزمة المخاض والإشراق والمغامرة في دخول عالم جديد.

أظن أنّ الأزمة التي يمر بها العمل الفني عندنا اليوم هي أزمة النفاذ من أسر عالم قديم إلى اقتحام عالم جديد، بداخل هذا الظن، أو المفهوم، أعتقد أنّ الأزمة هنا هي أزمة الإبداع، أو أزمة العثور على الصيغة المثلى ـ أو صيغة مُثلى ـ للإبداع . .

معروفٌ أنّ العمل الفني عندنا قد خاض عدّة تجارب، ولا شك أيضاً، في ظني، أن عطاءه إلى وقت قريب، كان محدوداً، جاءت هذه المحدودية نتيجة لعوامل حضارية وثقافية متشابكة ومعقّدة نعرفها جميعاً. فلا داعي للخوض فيها، ربما كان أبرزها واقع الافتقاد إلى الديمقراطية، أي واقع الوصاية العلوية من سلطات حاكمة، سياسية واقتصادية ونصيّة، هو بالتحديد، أيضاً، واقع الطغيان السلطوي السائد في مجتمعاتنا.

أما اليوم فإنّ ما نسميه «الأزمة» هو ما قد يحق لي أن أسميه بالطَرقات الجادة والمحمومة أحياناً على أبواب ما تكاد تتفتّح، هذه الطَرْقات من شأنها، في يقيني، أن تقتحم الأبواب، وأن تفتحها على مصّاريعها، أبوبا حرية أوسع، بل حرية كاملة في كل ساحات العمل السياسيّ والاجتماعيّ والثقافيّ.

أما قضية تكوين منظور مرن متطوّر للعالم، (نحتاط، مرّة أخرى على الفور، بأنّ نؤكّد إنّ للمنظور في الفن مفهوماً يختلف تماماً عن المنظور في العالم الفكري.)المنظور في العمل الفني، في تصوّري هو رؤيا أكثر من منظور، بمعنى أنّه ليس فقط مجرّد انعكاس للحياة بكل جوانبها، وقد أشرت إليها فيما سبق، على العمل الفني، بل هو أيضاً، إسهام من العمل الفني نفسه في تطوير هذه الحياة، في تغييرها، وفي الإبداع فيها، في تقصّي مساربها التي تظل كامنة، وبالتالي في ما يشبه خلقها خلقاً جديداً، مهما كان ذلك بطريق غير مباشر، وعلى مدىً متطاول من الزمن.

لعلّني هنا، على الفور أجد في هذا آثاراً لتلك الفكرة أو البديهية التي تقول بأنّ الفنان متأثّر ومؤثّر، أضيف إليها أنّ الفنان يمتاز بشيء خاص، وهو أنّه خالق، هو نوعٌ من إله جديد. أضع الفنّان في مرتبة أخرى، لا أقول أسمى أو أدنى بل أقول «أخرى»، عن سائر المشتغلين بالحياة الثقافية.

إذن ما هو المفهوم، أو المنظور، أو الرؤية التي نتوق جميعاً إلى أن نجدها في أعمالنا الفنيّة اليوم؟

هو باختصار، وباختصار شديد جداً، تلك الرؤية الحضارية التي تبدع العالم الذي نصبو إليه جميعاً في «وطننا» العربي وربما في «وطننا» العالمي كلّه. تلك الرؤية التي تعتز، بل تقدّس قيم الصدق التي نفتقدها افتقاداً مريراً، قيم العدالة التي نحس بامتهانها في كثير من مواقع أرضنا العربية والمواقع العالمية على السواء: قيم الحريّة: هذا الحلم المحرق الذي يشغل وجدان شعوبنا جميعاً، كما يشعل وجدان الإنسانية كلّها في عصر القهر الإمبريالي الساحق الذي نعيشه اليوم، هو أيضاً عصر التطلّع الثوري الواعد بالكثير جداً. هذا العصر الذي تصطرع فيه قوى التقدّم، وهنا أيضاً، احتاط، فأضع التقدّم بين قوسين، لأنّها كلمة من الكلمات التي طالما يستخدمها الساسة ورجال الإعلام استخداماً مبتذلاً. أريد أن أعيد لهذه الكلمة معناها، فلا يقتصر «التقدّم» على أن يكون مجرّد مسار ميكانيكيّ وآليّ، بل أرفده بمضمون أعمق، هو التقدّم بمعناه العريض، أي هذا الصراع الذي يحتدم اليوم بين القوى التي تقف مستبسلة، مصارعة عن حق الإنسان الذي لا يُمتهن في حريته، حقه، باختصار، في إنسانيته، وبين تلك القوى المنبثقة من «الإنسان ـ الضد»، التي لا شكّ في أنها منبثقة أساساً من تلك القوى السياسية والاجتماعية المتسلّطة الآتية عن نزعات الجشع والنهب والعدوان. وهي قوى على الإنسان ـ وعلى الفنان ـ أن ينضال باستمرار وفي كل لحظة، ضدها، من أجل الإنسان الحق؛ هذه القوى التي يؤمن الإنسان ـ كما يؤمن الفنان ـ أنّها قابلة للدحر وأنّها يمكن ـ بل يجب ـ أن تُهزم في غمار الصراع من أجل الحريّة والعدالة.

هذا المنظور إذنْ، هو المنظور الذي نتوق أن نجده منعكساً ومبدَعاً في أعمالنا الفنيّة دون أن يتخذ شكلاً مباشراً زاعقاً، كما نتوق توقاً لافحاً إلى أن نجده متحققاً في حياتنا الحضارية كلّها، بوجه عام.

هناك بالطبع صلة لا يمكن أن تنفصل بين العمل الفني، بصفة عامة، من ناحية، وبين البيئة الحضارية كلّها، بما فيها من عناصر مركبة: اجتماعية، اقتصادية، وثقافية بخاصة، وإذا كان حقاً أنّه من الصعب أن نتوقع للأعمال الفنيّة وحدها أن تشق طريقاً نحو الغد، بما يحمل من مجهول ومن منتظر أيضاً، فإنني أعتقد أنّ للفن دوراً إبداعياً، بمعنى خاص في هذا السياق، لست أضع الفن خارج إطار الزمن، أو خارج البيئة الحضارية كلّها. مع أنّ فيه، في تصوّري عناصر تتحدّى الزمن وتتجاوز الإطار التاريخي الضيّق. أرى أنّ الفنان، أحياناً، طليعةً قد تَبعدُ الشقةُ بينه والقافلة، أو تقْصُر، وقد يقتحم درباً في أثناء عملية استكشافه واقتحامه للمجهول وللمنتظر،

درباً لعلّه لن يفضي إلى شيء، ولعلّه يفضي إلى ينبوع جديد للحياة.

بهذا التيار العام من التفكير يمكن أن نتطلّب من الفن بصفة عامة قدراً من الجرأة الثورية لعلّنا نفتقده في كثير من مناحي حياتنا الأخرى. ويهجس في نفسي الأمل أحياناً أنّ الفن ينبغي أن تكون له كل هذه الجرأة، لا أن يضرب فيها بقدر محدود فقط.

ما من شك، في تصوّري، أننا نلاحظ جميعاً أنّ هناك قطاعات كاملة، بل مساحات شاسعة من حياتنا ومن حساسيتنا (باعتبارنا ناساً من الناس، وباعتبارنا عرباً، أو مصريين، أو عراقيين، أو ما شئت من مواطنين في هذه الأرض) لم نكد نسبر لها غوراً، أو حتى نضرب فيها بوتد. ما زال الكثير من مجالات العمل الفني يدور في حدود ضيّقة، تكاد تكون متوارثة من عهود الرومانتيكية القديمة (أو بالتحديد شبْه الرومانتيكية) أو الواقعية التي أصبحت قديمة الآن، وحول بضعة مواقف أوشكت أن تكون قالبيَة، بينما حياتنا تمور بالجديد والغريب الذي ينوء تحت عبء الصمت.

إنّ الأوضاع الاجتماعية والسياسية لها دورها الكبير في هذا السلوك العام الذي نجده في حياتنا، وفي فننا، سلوك التهيب وإيثار السلامة، والالتجاء إلى حمَى الواقع المأمونة. لن يكون ثمّ فنّ لنا، لن يكون ثمّ إسهام لنا في حضارة العالم إلاّ إذا تعلّمناَ، بل أكثر من تعلمنا، إلاّ إذا كانت قيم الصدق والشجاعةوالذود عن الحقيقة ـ كما نراها ـ هي المعيار الذي يكاد يكون لا واعياً في دخيلتنا، وفي سلوكنا.

إليك مثلاً: علاج قضية «الجنس» ـ أي الإيروسية ـ في أدبنا وفي أعمالنا الفنيّة.

هناك تراث رازح، تقليديّ من عصور التخلّف، أقطع أنّه ليس هو التراث العربيّ، بل هو تراث عصور تدهور الحضارة العربية. هذا التراث يخنق النَفَس الحرّ المبدع لتلك الطاقة الهائلة المنبثقة عن الجنس بمعناه الأعمق والأعرض، تلك الطاقة التي أصبحت اليوم مقوّماً من مقوّمات حريّة الإنسان.

لست أنسب التزمّت، وضيق الأفق، والقهر، وصرامة «البيوريتانية» الزائفة في مسأل الجنس كما في غيرها من مسائلنا الحضارية، إلى تراثنا العربيّ، أو إلى التراث الحضاريّ الذي تحمله شعوبنا في هذه المنطقة الخصيبة والرائدة من مناطق الإنسان. فلعلّنا نسينا، وإن كان يجب أن نتذكّر، أنّ هذا التراث في عصور ازدهاره كان يتعامل مع الجنس تعاملاً حضارياً لم تقترب منه حتّى الحضارة الصناعية الغربية اليوم، لعلّنا لم ننسَ ما تفيض به كتب الأدب العربية القديمة، سواء كان أدب القصور أم أدب الدروب، من صراحة وبساطة وحريّة في الارتباط بهذه المسألة، إذ هي

مقوّم مسلّم به، وطبيعيّ من مقوّمات الحياة الخصيبة الكامنة. لكنّنا ما زلنا نتهيّب الاقتراب منها أو نضطر إلى النأي عنها تحت وطأة الرقابة الغوغائية أحياناً، تحت وطأة الحظر والمصادرة والتفريق عن الأحبّاء، بل خطر الاعتداء المباشر إلى حدّ القتل. وبالتالي فإننا، طوعاً أو رغماً عنّا، نقتطع من جسد إبداعنا الفني أشلاءً كاملة نلقيها ضحيةً للتزمّت وضيق الأفق.

فإذا ما نظرت إلى قضيّة الثورة التي تجتاز شعوبنا مرحلة المخاض العنيف فيها، وجدنا أقل القليل من فننا يراها رؤية شاملة، وعميقة، وبكامل ظلالها وأضوائها، وأكثر الكثير يعالجها شعاراً سهلاً، ومواقف خطابية تقليدية على نغمة الأبيض والأسود، وعلى سلّم ثنائيّ ليس فيه إلاّ الإيجاب والسلب، وبالتالي فهو زائف، وخائن. لأنّ الثورة بطبيعتها شديدة الثراء، ومعقدة التركيب، وخيانتنا لها تنحصر بالضبط في أن نتصوّر إسهامنا فيها هو مجرّد الهتاف لها. إسهامنا الحق هو استبصارنا بكل نواحيها، هذا الاستبصار الذي يؤدي، بالضرورة، إلى إيمان عميق لن يتزلزل في أن انتصارها محقق على الرغم مما تحمل في طواياها من تناقض لن ينحل أبداً إلاّ عبر تناقض جديد متجدّد، طالما تتجدّد في الإنسان نزوعاته التي لا تنطفئ إلى حريّة تكاد تبدو مستحيلة لفرط ما تهدف إليه من سعة وشمول، وإلى عدالة تكاد تبدو مستحيلة لفرط ما تصبو إلى المطلق في عالمٍ هو بطبيعته نسبيّ، علينا أن نحطّم، باستمرار، جدران نسبيته، وأن نفتح باستمرار ثغرات متزايدة الاتساع نحو سماء المطلق الزرقاء.

أرفض ـ عن حقّ ـ دعاوى أنّ هذه مقوّمات وتصوّرات قد عفا عليها الزمن، وأن «الثورة» أو «الاشتراكية» بمعناها الأشمل، أي أنّ الآمال في تحقيق الحريّة والعدالة، قد سقطت بسقوط هذا «النظام» أو ذاك. أو أننا الآن في عصر عولمة هي بالتحديد هيمنة نسق اجتماعيّ وثقافيّ معادٍ للإنسان بقدر ما هو معاد لتلك التصوّرات والطّموحات التي ما أشد مشروعيتها.

ولا يبقى بعد ذلك، إلاّ أن نشير إلى انجازاتٍ ما، تحققت بالفعل في هذا السبيل على أيدي قلائل من كتّابنا وفنانينا.

فما هو إذن سبيل الخروج من هذه الأزمة، بهدف إيجاد أعمال فنيّة ذات أفق متطوّر، ملتصقة بحياة الإنسان، وبكل ما هو إنسانيّ؟

السبيل الأمثل والطبيعيّ في تصوّري، هو السير في الخروج من إسار الأزمة الحضارية بمعناها الأشمل.. كسر أطواق التخلّف الاجتماعي والاقتصادي.. انتزاع آفاق التحرّر في كل الميادين. لكن هذه ليست ـ ولا يمكن أن تكون ـ لا آلية، ولا حتمية بالمعنى القريب، أي أنّها بالضبط، قضية

مجالدة ومناهضة القوى الغاشمة بالظفر والناب، بالمخلب الروحي والسلاح الداخلي والخارجي، إذا أمكن ذلك، معاً. في غمار هذه المجادلة العامة لأزمتنا الكبيرة أطمح أن يكون للفنان موقعه في ساحة «القتال». القتال، كما أعنيه، لا يقتصر على الجانب المادي والخارجي، ولا يدور فقط في ساحات الصراع الاجتماعيّ والاقتصاديّ والسياسيّ ـ على أهميتها البالغة، بل الحاسمة أحياناً ـ بل هو أيضاً يدور في أغوار الداخل، وفي تلك المجالات العريضة التي نعرفها بمجالات الروح أو الفكر أو الوجدان.

هناك بالطبع تلك المتطلبات الضرورية لقيام فن حقيقيّ. فهل يمكن أن نخرج من أزمتنا التي نتحدّث عنها، إلاّ إذا عرفنا أن نكسبها؟ هل يمكن أن نخرج من هذه الأزمة إلاّ إذا كنا لا مجرد مشاركين في الحضارة الإنسانية الغنية المعاصرة، بل سادتها أيضاً دون خشية من اتهامٍ بأننا نسير وراء قيم من المزعوم أنّها غريبة عنّا، ودون عُقَد مما يسمّى بالمستورد والأجنبي؟

الحال أنّ هذه الحضارة المعاصرة هي أيضاً حضارتنا بقدر ما هي حضارة الآخرين، أرسينا أسسها في الماضي، وحققناها نحن بعصارة حياتنا وتراثنا، وشاركنا في ابتداعها وصياغتها. بل أن واقع الحال أنّه ليس هناك «نحن» من ناحية، وهناك «الآخرون» من ناحية أخرى، في هذا السياق، أو حتى في غير هذا السياق، الفوارق المزعومة هي فوارق موهومة، الإنسان واحدٌ في صلبه، في هذا الكوكب الضيّق الصغير. لكلٍ منّا بالطبع ملامحه وقسماته. ولكل لغة وكل ثقافة نكهتها، ومذاقها وخصائصها المميّزة، لكن جوهرنا الإنساني واحد على تنوعه، أيّ ادعاء للفصل بين «طبيعة خاصة» للعرب، وبين سائر الناس، أي ادعاء بأننا خير أمّة أخرجت للناس بالمعنى الضيّق المغلق لهذا التصوّر هو ـ شأنه شأن كل ادعاء من هذا القبيل ـ نوع من العنصرية السافرة أو المستخفى بها. أكرّر درءاً لكل سوء فهم، أنّه لا يمكن أن يكون هناك تطابق تام بين الناس، لا بين الأفراد، ولا بين الثقافات، ولا بين الشعوب، ولا بين القوميات، بل أذهب إلى أبعد من هذا فأرى في كل فرد إنساني خَلقاً جديداً لا يمكن أن يتكرّر، وبالتالي فإنّ لشعبنا العربي ـ ولشعبنا المصري ـ تفرّده الخاص. ولكن الدعوة الزائفة هي دعوى إقامة الحواجز، والاحتماء وراء الأسوار، وهي، عادة، أسوار التخلّف، والمحافظة، والتقليدية التي يعرفها أيضاً المجتمع الغربي، حيث ترتفع فيه بين الحين والحين مزاعم مشابهة، تتبناها، عادةً، قوى الهيمنة والقهر والتخلّف.

المتطلّبات الفنيّة، والمتطلّبات الحضارية عامة شروط لا غنى عنها للإبداع الفنيّ العالي.

أما الطريق الذي أحب أن أسلكه، وأحبّ أن يكون مفتوحاً للآخرين من جنس الفنانين، فلست أملك فيه إلاّ أن أكون ذاتياً، لا أملي شيئاً على أحد، بل أحاول أن أتلمّس مع الآخرين معالم طريقي، وطريقنا.

أرفض الإطار التقليدي السرديّ، أرفض مجرّد التسلية والطرافة في العمل الفني، أرفض الشعارات والهتافات مهما اتخذت من أقنعة، أرفض أيضاً الضياع في متاهات اللفظ لمجرّد اللفظ ومتاهات الشكلانية البحتة، أو التردّي في حمأة المونولوج الداخلي الطريقة الرخيّة دون صلابة أرض الواقع ـ وهو غير الواقع الفوتغرافي الخارجي ـ وأحبّ للأعمال الفنيّة أن تتقطّر فيها كثافة عالمٍ بأكمله، إن لم يكن العالم بأكمله.

أطمح أيضاً أن تكون للأعمال الفنية «لغتها» التي يمتاز بها كل مقطع فيها ببراءة الخلق الأولى، أن تتمرّد على كل شبهة للقالب، إلاّ إذا استخدمت القالب نفسه ضد القالب، و«اللغة» هنا ليست فقط لغة الكلمات بل لكل جنسٍ أو نوعٍ فنيّ «لغته».

وعلى سبيل التخصص فإنني لعميق الإيمانِ ـ وعميق العشق أيضاً ـ بهذه اللغة التي ورثناها ونكاد نبدّدها أو نهملها، كسفهاء الورثة. هذه اللغة العربية شديدة الغنى، صارمة الدقة، بارعة المدخل إلى النفس لا نكاد نعرف منها إلا أطرافها.

أما الصيغة التقنية، فكما قلت من قبل: أريدها حرّة إلى مدى «حدود» الحريّة، وليس للحرية «حدود»، إلاّ إذا كانت حدودها هي حريةٌ أخرى أو حريّة الآخر، في سياق سيادة العقلانية الواعية التي تقبل وجود وفاعلية القوى غير العقلية ـ ما دام العقل هو «الإمام في الكتيبة الخرساء». أريدها أيضاً صاحبة أي واضعة قانونها الخاص، قانون الإبداع لا قانون التقليد والاتّباع. لا يهمني في شيء تصنيف التسميات والمذاهب، فليكن العمل الفني بعامة واقعياً، وإذا شئت سريالياً أو وجودياً، أو شيئياً، أو رومانسياً، أو ما أحببت من تيارات، ومن تمازج بين التيارات بحدود تتسع أو تضيق. لا أفرض، ولا أملك أصلاً أن أتصوّر أنّ أحداً يمكن أن يفرض على المبدع شيئاً إلاّ مسئولية إبداعه. لكني أتطلّب هذا السعي اللاعج الدائب الذي لا يتوقف أبداً نحو ما نسميه «الحقيقة» أي نحو وجه من وجوه الحقيقة، أو حقيقة ما. هذا السعي هو الذي ندعوه بالصدق الفني. ولتكن «الحقيقة» ذات أقنعة سبعة، لكن كل قناعٍ منها إنّما هو منسوبٌ إلى الحقيقة.. أي أنّ كل قناع منها فيه جانب من جوانب هذا الجوهر، أو هذا الكنز الذي يقع وراء أربعين باباً مرصوداً لا تنفتح إلاّ بقوّة الفن..

ارتباطنا، وإيماننا بما هو مقوِّمٌ للإنسان، حريّته التي لا يمكن أن تهدر، توقه إلى العدالة وإلى الجمال، نشوته بالحسيّ، وصوفيته بالمطلق، مأساته الكونية المحتومة كإنسان. وقَدَره المجيد في مجالدة قوى الظلم والاستغلال والعدوان والهيمنة، وفي تكافله الحميم مع رصفائه في المجتمع، وفي الحياة، وفي الكون، كلها لبّ حقيقته وكلها موضوعات، أو تيمات العمل الفني التي لا يمكن في ظنّي، أن يفي بها الوفاء الحق، في هذا السياق، إلاّ العمل الفني.

مخارج للنفاذ من الأزمة، كأنّها الأبواب الضيّقة في الأساطير القديمة، لا بد من ولوجها إلى جوهر الكنز المرصود..

من ناحية أخرى، ومكمّلة، أرى أنّ العمل الفني ـ عندنا ـ تمثّلٌ لشكل حضاري عام لا تعود فيه فكرة التقليد أعني «تقليد» النماذج الغربية ـ نفسها مطروحة على الإطلاق. بمعنى آخر: إننا قد تمثّلنا نتاج الفن وصيغه التي لم يكن يعرفها أجدادنا، فلم نكن في ذلك مقلّدين إلاّ بالقدر الذي يفتقر فيه كاتب بالذات، أو فنان بالتحديد، إلى الأصالة والموهبة الحقّة. وبمعنى ثالث فإنّ الفنان يعتنق الصيغ التي جاءت بها خبرات طويلة شاركت فيها حضارات متعاقبة بما فيها الحضارة المصرية والعربية بالتحديد، ولكن إبداعه وأصالته يتخطيان الصيغة، وبالتالي ينفيان التقليد. ليس التقليد منسوباً إلى الشكل الخارجي، في ظني، بقدر ما ينسب إلى جماع العمل كلّه، شكلاً ورؤية ونبرة وأنفاساً.

في داخل أي شكل من الأشكال، سواء كان مستحدثاً أو قديماً، حداثياً أو تقليدياً، يملك الفنان الحق ناصية حريته وإبداعه. وفي داخل أي شكل، ولو كان مبتكراً وطريفاً، يمكن للمقلّد أن يرتطم بأحجار الضحالة والضيق.

أسلم أنّ للموضة والتقليد الشائع سطوة، وأنّ المقلّد يسهل عليه الاحتماء بالغريب وغير المألوف، لكن «الغرابة» هنا مجرّد قشرة سطحية، وغير المألوف هنا يفتقر إلى جدّة النظرة وبراءتها.

مناط الأمر عندي ليس مجرّد القشرة الخارجية، بل إنّ المسألة، كما هو بديهي، تتعلّق بهذا الانصهار الفذ، أي التلاحم العضويّ الحق، بين الصيغة والجوهر، بين الشكل والمحتوى، بحيث يصبح فيه التفريق بين خارجٍ وداخلٍ، بين وعاء وسائل، بين أسلوب ومعنى، بين صيغة ومادة، هذا التفريق كلّه مفروض منَ الخارجِ، إن لم يكُن مصطنعاً. هي اصطلاحات قد تسهّلُ عملية النقد والتحليل أحياناً، وقد تفضي بها إلى متاهات وطرق مسدودة أحياناً، علينا دائماً أن نكون

على يقظة كاملة بأنّ الفصل بينها، إذا وجد بالفعل، هو شرخ في العمل الفني يهدّد بانهياره.

***

آتي هنا ـ أو أعود ـ إلى محاولة التعريف بالنفس، أو التعريف بما أتصوّر أنّه المسعى الفنيّ عندي.

لوحظ كثيراً على قصصي ورواياتي أنّها بقدر ما تعنى بالفكرة، فهي تعنى بالأسلوب، بالعبارة، باللغة. فهل هذه العناية من مقوّمات العمل الفني عندي؟

أحب أن أوضّح قضية العناية والانتقاء والحفاوة بـ«اللغة»: في عملية حميا الخلق الفني ذاتها لا أعمد إلى عناية ما بشيء، ولا تجري لديّ على الأقل في المستوى الواعي والمقصود، عملية انتقاء أو اختيار أو حفاوة باللغة أو بالعبارة أو بما يجري هذا المجرى. صحيحٌ أنني لا أكتب القصة أو الرواية إلاّ بعد أن تعيش معي، وتعيش بي، فترات متطاولة من الزمن، يحدث فيها هذا التخمّر والنضج البطيء الطويل على نار تحتدم أحياناً، وتهدأ، وإن كانت تظل متوقدة دائماً إلى حد أنّ بعض القصص والروايات لم أكتبها بالفعل إلاّ بعد نحو عشر سنوات أو عشرة عقود أو أكثر من بداية انبثاقها في هذا العالم الداخلي المزدحم الذي تقطنه الشخصيات والأحداث والمواقف والأوضاع المتحققة، في النهاية، في النزر اليسير من الحالات، والباقية، في أغلبها في طور التخلّق المستمر. ومن ثمّ، فيبدو أنّ فترة التخلّق الطويلة والكامنة، والتي تدور في الغالب الأعمّ منها، على مستوى أعلى قليلاً من مستوى اللاوعي، والمرتبطة، بالتأكيد، بجذور لا تطفر إلى طبقة الوعي الكامل إلاّ في لحظة توهّج، لحظة الخلق ذاتها، هذه الجذور هي التّي تحكم مقومات العمل الفني عندي في النهاية، فلا يبقى، بعد ذلك إلاّ الطفيف جداً من ضبط النغميات، هذا ما يحدث على الأخص في الفترة اللاحقة لمجموعتي «حيطان عالية»، حيث لا أكاد أمسّ الصيغة الأولى للقصة، بعد كتابتها، إلاّ أهون مسّ.

إذا فرغت من هذا التوضيح الضروري، فإنني أرى للغة ـ وهي الأداة والخامة التي يصوغ الكاتب منها وبها عمله ـ أهمية قصوى. ليس مناط هذه الأهمية عندي مناطاً شكلياً، ولا خارجياً. لا فكر ولا حسّ بدون لغة، اللغة مقوّم أساسيّ من مقوّمات اللاوعي نفسه، بل هي في هذا المستوى تحمل أعماق الرمز، وتختلط بمكوّنات الحياة الأولية، اللغة قد تكون تشكيلية، وقد تكون موسيقية، وقد تحتمل هذه الأبعاد جميعاً، وتثرى بها. وفي يقيني أنّ اللغة العربية لغة شديدة الغنى والخصوبة، ومطواعة ومرنة وصارمة الدقة في وقت معاً، وأنّها في الحقيقة قادرة

على أن تكتسب روح العصر، وأن تفي بحساسيته، وأن تحمل، بجلاء، مهمة بيان معارج الفكر الحديث مهما بدا فيه من غنى ـ ولا أريد أن أقول من تعقيد ـ وأنّ ما علينا نحن أصحاب اللغة ألاّ نتهيّبها، وألاّ نهوّن منها معاً، فهي لغتنا، ليست لغة متاحف القواميس، ولا محاجر الآثار. ولست أريد أن أقول إننا نحن الكتّاب سادتها، كما أننا لسنا خدمها.

العلاقة بيني، على الأقل، وبين اللغة ليست فقط علاقة عشق وتدلُّه، بل هي علاقة تشابك حياتيّ غنيّ أطمح ـ طموحاً مغالياً قد يكون غير مبرّر ـ أن يكون مثرياً من الجانبين. إنّ سعيي هو أن أنطق بهذه اللغة حساسيتي وفكري في سياق العصر، بل في ما آمل أن يكون سياق المستقبل أيضاً، وأنّ أعطي صوتاً لمن لا صوت لهم، ولما ليس له صوت، عن طريق هذه اللغة التي لا تنفصل عن عضوية الحياة، ولا عن بناء العمل الفني.

لا أخفى أنّ ثمّة نزعات تعصف بي نحو نوع من التدمير والتغيير للقوالب اللغوية المصطلح عليها، حتى في تيار ما يعرف بالموجات الجديدة، تدفعني قُوىً غامضة وغلابة نحو نوع من التفجير للأبنية التي يتقلّص تحتها الفكر والحس محاولاً أن أجد، بين أنقاض هذه الركامات، الجوهر الثمين الحيّ. في روايتي «رامة والتنين» بدايات التلقي لهذه النزعات التي أرجو ألاّ تكون مجرّد نزوات، بل أحسّ من جرائها بمسؤولية مثقلة وفادحة، جنباً إلى جنب مع متعة خارقة. أحسّ فرضاً والتزاماً إلى جانب الانصياع والاستسلام لموجات مخصّبة في هذا الخضمّ من تمازج اللغة بمادة الحياة. فليس الأمر مجرّد تفتيت وانفلات بقدر ما هو فتح لأبواب موصدة تضرب وراءها سيول عارمة تريد أن تتدفّق، وأريد لها أن تتدفّق وفقاً لقانونها الخاص وحريّتها الخاصة. .

هناك عندي أولاً نزعة نحو الشمولية، أو سعي نحو «الحقيقة» الكاملة، بحيث لا يجور الجزئيّ على العام، وبحيث يرتبط النسبيّ بالمطلق وبحيث تصبح الطبيعة نفسها، بصخورها وسمائها وبحرها، مثلاً، رموزاً في دراما داخلية، ويصبح الحسّ والهاجس والفكرة شخوصاً متموضعة في الخارج أيضاً، ونُصُباً لها حياتها الخارجة عن نطاق الحياة الداخلية، أي أنّ هناك سعياً نحو قهر التعدّدية، مع التسليم بها، نحو الواحدية المنوّعة المتكثِّرة الجوانب.

إذا كان هذا هو المسعى العام، فإنّ القيم الأساسية عندي هي قيم الإيمان المحرق بحريّة الإنسان، الحس المعذّب بالقهر الضاغط لها في وقت معاً، وهناك اللهفة اللاعجة نحو الصدق واستبشاع ما هو زائف وأجنبيّ وغريب عن جوهر الإنسان، مع التسليم، في الوقت نفسه، بذلك «الشر» المركوز في دخيلته سواءً كان ذلك نتيجة لأوضاع اجتماعية جائرة ومختلّة، أو كان نتيجة

لحوافز عدوانية كامنة في ساحة اللاوعي نفسه، تلك التفاحة المسمومة التي تحمل معها بذرة الفَنَاء، وهناك الحب الجسدي الثري الذي يكاد يشرف من فرط هذه الحسيّة ذاتها على مشارف صوفية، حب يتجاوز الجسديّ والآنيّ إلى المطلق والمفارق السامي المشتعلة سماؤه ببياض محرق، وهناك النزعة نحو التواصل الحميم، والحس، الداعي إلى التمرّد، بالغربة المضروبة على كل منا ضربة قاضية، بحيث لا يفتأ الشوق إلى تحطيمها محبوطاً ومتجدّداً أيضاً. وهناك أيضاً حسّ بالجمال حتى الكامن منه وراء القُبح والتشويه، وحسّ بظلم كونيّ ومجتمعيّ ونفسي يقع على الإنسان، ولا يني يكدّ وينافح لنفيه وإحلال قيمة العدالة محله..

هناك أيضاً حس بالوحدة الأساسية التي تربط بين الناس، والتفرّد الأساسي الذي يفصل بينهم، والصراع الدائب بين الوحشة والنبذ، وبين القربى والتواصل إلى حدّ الاندماج..

هذه، في ما أظن، سمات البؤر الأساسية المشعة في عرض نسيج العمل الذي أقوم به، والتي تفرض بدورها لغة متسقة معها من الناحية الشكلية، ومحتوى يسعى دائماً إلى النهوض بها، وجهداً واعياً، ولا واعياً معاً، لتحقيق نقطة الانصهار الكاملة بينها جميعاً.

١٩٧٢ـ ٢٠٠٣

بغداد ـ القاهرة

سوف تجد فترة الطفولة عندي شديدة الحيوية والبقاء. . هي ليست عندي ماضياً قد اندثر، بل فترة انتفى عنها الزمن، لذلك سوف تجد أنّها بؤرة نابضة ومتوهجة، تلقي بجذوة مستمرة في عملي القصصيّ والروائيّ، من حيث الواقع إذا شئت، مهما كان لهذه الكلمة من دلالة، فهي طفولة اسكندرانية صعيدية في وقت واحد، فقد جاء أبي من المدينة العريقة أخميم. . وعن هذه المدينة كتبت رواية «صخور السماء» تتناول أساساً هذا الموقع، بما يستقطبه من تيارات وشخصيات ومشكلات وأسئلة وأجواء.

ما هي ملامح تلك الفترة؟ أولاً للطفولة جمالٌ وحشيٌ من نوع خاص لست أظنها لا عندي ولا عند غيري، فترة البراءة الملائكية فقط بل فيها أيضاً أشواق ومحن كثيرة، لن أنسى فيما أتصور مسْ كاتير القبطية الاسكندرانية المصرية الصميمة التي علّمتني، في روضة الكرمة الأولية القبطية الأرثوذكسية، أولى الترانيم، وما زلت أحتفظ حتى الآن بالبطاقات الملوّنة التي تحكي بالصور قصص التوراة والإنجيل التي كانت توزعها «مدارس الأحد» في الثلاثينيات. ولن أنسى قط منصور أفندي ناظر هذه الروضة الذي كان بعد «أبانا الذي» الصباحية يحكي لنا ونحن أطفال قصص شهداء الأقباط العظام فيزلزل قلوبنا الغضّة ويطبع فيها إلى الأبد حسّ تمجيد الاستشهاد من أجل العقيدة. طفولتي كانت تمتد من البحر على طرف أو حافة الاسكندرية إلى سور السكة الحديد على الحافة الأخرى في غيط العنب، وبين جامع سيدي كريّم ومُولده، في غيط العنب من طرف إلى دير الملاك ميخائيل في أخميم حيث مررتُ بخبرة أظنها فذّة وهي خبرة العماد عندما كنت في السابعة، سطعَ في عينيّ المغرقتين في الماء المقدّس وأنا أغوص فيه، خَطَفَ لحظَةً واحدة، نورٌ كأنّه ليس من هذه الأرض. حصلت على شهادتي الابتدائية من مدرسة النيل الابتدائية في غيط العنب. وكانت ترعة المحمودية، في ذلك الحين، جدولاً مائياً رقراقاً وساحراً، وكنّا نؤجّر

مركباً شراعياً في فجر يوم شم النسيم بعد العيد لكي ننتقل على المحمودية من غيط العنب إلى النزهة لنصلها في «بكرة الصبح»، ونقضي فيها اليوم الذي لا يتكرّر أبداً.

عرفتُ مفازعَ ومباهجَ عميقة الوقع في تلك السنوات المكوِّنة الأولى من الطفولة، عرفت الحب والإيمان وصداقات لا تنسى مع «زكي» الذي كنا نقوم معاً بطقوس مسرحية بدائية على نحو ما رأينا في الأراجوز أو السيرك، ومع «وطواط» ابن خالتي الذي سقط تحت عجلات الترام أمام عينيّ، وأنا أطل من «بلكونة» بيتنا دون أن أعرف مَنْ كان، ومات، ومع أخواتي البنات اللاتي كنّ يسمعن مني ـ وأنا في العاشرة أو الحادية عشرة ـ قصائد الشعر العربي الجاهليّ أو العباسيّ، ألقيها بصوت يهتز انفعالاً فتترقرق الدموع في أعينهن. كنت الطفل الصبيّ الأول البكر ـ الذي عاش ـ في العائلة فكنتُ من ثمّ موضوع حبّ خالاتي وأخوالي وجدّي في بيت كبير يعجّ بالحياة والخصوبة، وموضوع التحوّط والحرص والحَدَب المفرط في آن، فلم أعرفْ اللعب في الشوارع ولا الانخراط في «عصابات» وجماعات الأطفال ولم أتعلّم قط لعبةً من لعب الشوارع، إلاّ لعبة «البلْي» المعروفة، ألعبها على سطح بيتنا، وحدي أو مع أخواتي، وفي فناء المدارس الأولية أو الابتدائية خلسة.

حكايات ستي هيلانة وخالتيّ نورة وماتيلده، على سطح بيتنا في غيط العنب، في الليالي المقمرة، وقصصَ أبي أمام كَنَكة القهوة على السبرتاية في فَسَحة بيتنا، كوّنتْ عندي الوعيّ الأول للحكاية، عرفت كتباً قليلة ـ بمجرد أن تعلّمت القراءة ـ كانت مقفلاً عليها في خزانة صغيرة، فتحتُها بعد لأي، وقرأت «كليلة ودمنة» ومنتخبات من الأدب العربيّ القديم، وكتابَ «الأدب والدين عند قدماء المصريين»، لعلّني عندئذ كنت في السابعة أو الثامنة، كأنني قرأتها بالأمس.

في الثانية عشرة ـ هل كنت طفلاً عندئذ، بعد أن قرأت «ألف ليلة وليلة» وتيقّظت حواسي كلّها وشطحت بي خيالاتٌ شَبَقية ما أروعها ـ كنت قد بدأت أكتب ـ وأنا في العاشرة ـ ما تصوّرته «شعراً» و«قصصاً» وبدأت أقرأ منهجياً، صفحة بعد صفحة، «مختارات الصحاح» و«التوراة» و«القرآن الكريم» معاً، هل تُسمّى تلك طفولة؟ كانت يقظتي مبكّرة وحارة ومحتشدة ومضطربة المياه.

هي رحلة طويلة ومتنوعة المراحل والملامح سأكتفي منها بإشارات خاطفة فقد انتقلت إلى العباسية الثانوية، لكي أحصل منها على التوجيهية في ١٩٤٢، بعد أن كنت قد ألقيت بنفسي كُلّيّةً في خضمّ القراءة التي لم يكد يتوقف نهمي إليها، وبعد أن خُضت أيضاً غمار الكتابة منذ أن كنت

في التاسعة أو العاشرة تقريباً من العُمر، كتبتُ أشياءَ طفوليّة وشيئاً يُشبه الشعر في تلك السن المبكّرة، ثم تعلّمت كتابة الشعر الموزون المقفّى ثم القصائد النثرية والتهويمات الرومانسية، وخَطَرات المراهق المتحيّر بين الشعر والفلسفة، ثم ألقيت بكل ما كتبت في حركة كأنّها رمزية في موقدة نار صغيرة، على شبّاك بيتنا عندما كنت وحدي. لعلّني كنت عندئذ في الخامسة عشرة. وكأنني بعد ذلك وصلت إلى نضْج مفاجيء. ففي تلك الفترة أو بعدها بقليل كتبت جزءاً من مجموعتي القصصية الأولى «حيطان عالية». استمرتْ رحلة الكتابة والقراءة وكأنّها لم تبدأ قط بمعنى أنني أحس كل يوم أنني لم أفعل شيئاً في هذا السياق كلّه وكأنّما أريد أن أبدأ من جديد..

أما عن المرحلة الجامعية فلعلّها كانت مرحلة مفصليّة وحاسمة.

ففي أول يوم فيها «وقعتُ» في حبّ زميلة لي، حبّاً عذرياً أفلاطونياً صامتاً، ثم برئتُ من هذا الحب لكي أرمي بنفسي في غمار العمل السياسيّ الثوري. حصلتُ على إجازة الحقوق من جامعة فاروق الأول سنة ١٩٤٦، ولم أعمل بالمحاماة يوماً واحداً. عندما أنشئت جامعة فاروق الأول سنة ١٩٤٢ في الاسكندرية، اختارت موقعها على الربوة نفسها التي كانت تحتلها مدرسةُ العباسية الثانوية، فكأنّني قضيت على هذه الربوة الجميلة في قلب محرّم بيه تسع سنوات متصلة. كنت قد التحقتُ بالحقوق فقط لكي أرضي أبي الذي كان يتمنّى أن يراني وزيراً على نمط مكرم عبيد باشا، ولكني في واقع الأمر كنت أقضي وقتي كلّه مع أصدقائي في كليّة الآداب على بُعد خطوات في هذه الربوة الجميلة حيث سمعتُ محاضرات يوسف كرام في الفلسفة، وسليمان حزين في الجغرافيا، وكازنيف في الأدب الفرنسي، وليدل وإنرايت في الأدب الإنجليزي، ومصطفى عبدالحميد العبادي الكبير في التاريخ، وقرأت مقررات الفلسفة والإنجليزية والفرنسية والجغرافيا والتاريخ من أصدقائي.

عشت في بيئة عائلية خاصة وعاصرت تحوّلات فكرية وحضارية هامة وكان لذلك تأثير في مواقفي الفكرية وفي اختياراتي وتوجهاتي الحياتية. كان لذلك كله تأثير قويٌ في تكويني - وفي تكوين جيل كامل من معاصري - ولعلّ ذلك وحده يبرّر نغمة البوح الشخصيّ هنا، فليس الأمر متعلّقاً بشخصي بل لعلّه على الأرجح يتناول حقبةً تاريخيةً دالّة ومؤثرة.

فمن ناحية المواقف الفكرية والحياتيّة، ومن ناحية الاختيارات السياسية، فلأقُل إنّ بيئة عائلتي كانت تنتمي إلى طبقة أتى منها كثيرٌ ممن لعبوا أدواراً هامة في تطوّر مجتمعاتنا وهي الطبقة التي عاصرت حقبة الثلاثينات، هي بيئة الفئات الوسطى التي اقتربت في الكثير من الأحيان من

الطبقة الكادحة وخاصة عَقِب الأزمة الاقتصادية التي عصفت بالعالم كلّه في الثلاثينيات .

كان ذلك في جنوب المتوسط ، في الاسكندرية التي كانت عندئذ تشهد آخر ازدهار لمرحلتها الكوزموبوليتانيّة ، حيث كانت الفئات والثقافات والطبقات المتوسطة ، قديمة ومعاصرة ، تمتزج ببعضها بعضاً ، وحيث كان اليونان والطلاينة والملايْطة والأرمن واليهود و«أولاد العرب» مسلمين وأقباطاً على السواء يعيشون في بوتقة واحدة ، مع اختلاف انتماءاتهم الطبقيّة وما يترتّب عليها من علاقات إخاء أو معاداة .

ثم جاءت فترة الأربعينات بما شهدته من أحداث جسام عقب الحرب العالمية الثانية والتغيّرات الاجتماعية العميقة التي هزّت المجتمع المصري على وجه أخص والمجتمعات العربية والعالم كلّه بشكل عام . كل ذلك أدّى إلى اختيار واضح لي في الفكر والسياسة على السواء ، اختيار لا لَبْس فيه نحو اليسار ، والاشتراكية ، على اختلافٍ في فهم وتقييم هذه الاشتراكية على مرّ الزمن . بدءاً بالتأثُّر الباكر بالاشتراكية الفابيّة ، وقبل ذلك الاشتراكية المثالية والطوباوية ، ثم بعد ذلك الماركسية في جناحها التروتسكيّ الثوريّ ، والعمل الثوريّ تحت الأرض ، ثم فترة الاعتقالات ثم تعديل هذا الموقف كلّه بما يتلاءم مع رجل رصد نفسه لا للنشاط السياسيّ المباشر بل للعمل الفنيّ والعمل الروائيّ على الأخص حيث تكون الأولوية لا للخطاب السياسيّ إذا صحّ التعبير ولا للعمل السياسيّ المباشر القريب المتناول وإنّما لنوعٍ من التأمل والتقصّي ثم التأكيد على معنى السؤال أو المساءلة التي تشغل المكانة الأولى في همومي الفكرية والروائية الراهنة .

لم أتردّد ، مدفوعاً بإيمان مُحرق بالعدالة ، والحريّة ، واستقلال الوطن ، أن ألقي بنفسي في غمار الحركة الوطنية المضطربة والمتأجّجة في الأربعينيات والخمسينيات ، دخلت معتقلات الملك فَاروق ، وخرجت منها ، واشتغلت بالدروس الخصوصية ، وفي مخازن البحرية الإنجليزية وفي البنك الأهلي ، وفي شركة التأمين الأهليّة في الاسكندرية ثم جئت إلى القاهرة في ١٩٥٥ ، اشتغلت في السفارة الرومانية ثم اشتغلت في منظمة التضامن الأفريقيّ الآسيويّ بعد ذلك بقليل . وشاركت مشاركة نشيطة في تأسيس وإصدار مجلة «لوتس» مجلة اتحاد الكُتّاب الأفريقيين الآسيويين باللغات الثلاث ـ العربية والإنجليزية والفرنسية .

كنت أقوم وحدي تقريباً بالعبء الأكبر في عملها ، في كل مراحلها ، على الأقل بالنسبة للأعداد الأوليّة . انتقلت المجلة بعد ذلك إلى بيروت وتونس ثم توقفت عن الصدور . وفي غمار عملي في التضامن الأفريقيّ الآسيويّ التقيت بالصغار والكبار وعرفتُ باتريس لومومبا ، وأحمد

سيكوتوري، وأنديرا غاندي، وأجوستينو نيتو، وأميلكار كابرال، وعشرات من الساسة والكُتّاب من أفريقيا وآسيا والبلاد الاشتراكية. طُفت بأنحاء العالم، وترجمت وكتبتُ عشرات من الكتب والمقالات والأحاديث والبرامج الخاصة في البرنامج الثاني في الإذاعة بمصر. وشاركت في إصدار مجلة (جاليري ٦٨) التي كانت رمزاً للحركة الطليعية والمنبر الذي تبلورت حوله إبداعاتُ الحساسية الجديدة في الأدب المصريّ الحديث.

أهمُّ ما يمكن أن يتذكّره المرء الآن، هو تلك الفترة الذهبية التي هبّت فيها رياحُ التغيير العارمة على أفريقيا حاملةً معها بهجة الاستقلال، ونشوة ظهور الأمم الفتيّة الجديدة حيث كان الأفق يبدو وكأنّه لا تحدّه الحدود، وحيث الآمال عريضة، وقد طُردت فلول الاستعمار الأخيرة.

في هذه الفترة، فترة الستينيات، قامت منظمة تضامن الشعوب الأفريقية الآسيوية فيما أتصوّر بدور له أثره الحقيقيّ في توثيق الصلات بين شعوب أفريقا وآسيا سواءً من الناحية السياسية البحتة أو منَ الناحية الثقافية والأدبية عن طريق اتحاد كُتّاب آسيا وأفريقيا الذي عملت به أيضاً سكرتيراً عاماً مساعداً.

أذكر، كما لعلّني قلت، لقاءاتي بقادة حركات التحرّر الوطنيّ في تلك الفترة، وأذكر نَفْحَ الأمل الوليد في تلك الأيام قبل أن يسترجع الاستعمار سطوته من الباب الخلفي، عن طريق استعادة سيطرته الاقتصادية، وعن طريق ثقل أعباء الديون الفادحة التي تكاد تقصم ظهور هذه الأمم الفتيّة التي كانت تتطلّع عندئذ، في الستينيات، إلى المستقبل بنظرة ثقة راسخة سرعان ما ثبت أنّها لم تكن حقيقية، وأنّ الأمر يتطلّب كفاحاً أشق وأطول وأكثر نضجاً وأعمق رؤية للحصول على الاستقلال الحق، وعلى حريّة الإرادة الحق.

***

كنت في السادسة عشرة - في أول دراستي للحقوق - عندما قرأتُ الأدب الإنجليزي الكلاسيكيّ والمعاصر، ومن مكتبة الدكتور زكي أبو شادي قرأت «عشيق اللادي تشاترلي» التي لم يكن مسموحاً بها في إنجلترا، في طبعة ألمانية - بالإنجليزية طبعاً - ولم أكد أفلت كتاباً لـ د. هـ. لورنس بعدها، كنت أقرأ الرومانسيين الإنجليز شيلي وبايرون وكيتس وأنا أكتب أشعاراً تهيم في أودية حيرة الروح ونزوات الجسد، ثم عرفت فرويد وماركس بعد أن كنت قد ألممت بتاريخ الفلسفة في الوقت الذي كنت أقرأ فيه كتباً مثل «الكامل» للمبرد أو «العقد الفريد» أو «صبح الأعشى» ونحوها من كتب التراث العربي.

كيف يمكن لي أن أتعرّف في هذا الخضّم من القراءات على هؤلاء الذين شكّلوا فيّ عناصر روحي؟ لم تكن تلك قراءةً بل كانت حياة أكمل وأملأ وأعتى وأرق ما تكون الحياة في وقت واحد.

انخرطت في الحركة الوطنية الثورية في الأربعينيات، واعتقلت في ١٥ مايو ١٩٤٨. في معتقلات الملك فاروق علّمت نفسي الفرنسية أو جوّدتها، ومن ثمّ عرفت السيريالية والوجودية ومغامرات الرواية الحداثية في الخمسينيات المبكّرة، وليس للرغبة في المعرفة نضوب، ولا أظنني قد جمدت عند شيء أو عند أحد، ما زلتُ ـ في غَسَق هذا العمر ـ كأنني الطفل الذي يضرب بقدميه على شاطئ بحر متلاطم أو ساجٍ لا نهاية له، ولا برّ هناك أرسي عليه.

ما من كاتب واحد، أو مفكّر واحد، كان باستطاعته أن يغيّر حياتي، علّمني سلامة موسى، من بين أشياء كثيرة، قيم العقلانية والشكّ المنهجي الذي غير نسيج حياتي الفكرية و الروحية.

أذكر الفرحة والدهشة وروعة الاكتشاف التي عرفتها عندما قرأت كتب سلامة موسى وأنا صبيٌ في الرابعة عشرة من العمر: مصر أصل الحضارة، نظرية التطوّر وأصل الإنسان، الاشتراكية، ومقالاته في «المجلة الجديدة» و «الهلال» التي كنت أشتري أعدادها القديمة من بائع يفرش بضاعته على الأرض في شارع صلاح الدين تحت مبنى شركة النور ليبون في الاسكندرية.

روعة اكتشاف قوّة العقل وسطوة اللاوعي معاً، وتأكيد كرامة الشك في مقابل ذلّة الإذعان أمام العقائدية الجامدة المتحجّرة، كان ذلك ما تفتّحت روحي عليه بفعل كتاباته، وما دفعني بعد ذلك إلى ارتياد أصقاع الفكر ووضع الأسئلة دون وَجل أيّاً كان موضوع الفكر أو السؤال.

***

أما قصة زواجي فهي قصة حب من النظرة الأولى على أثر خروجي من المعتقل، حب استمر من ١٩٥٢ إلى ١٩٥٧، خمس سنوات، النظرة الأولى امتدت خمس سنوات، تزوجت في ١٩٥٨. الزواج؟ لعلّني كنت سعيد الحظّ فيه جداً من كل الأوْجُه، لكن الحظّ والسعادة والحبّ كلّها تُبنى ولا تُعطى مجاناً، كلّها تحتاج إلى فكر وعمل وتدبّر بجانب الهبة والاندفاع العاطفي، لي إبنان أسعد أيضاً باستقلالهما وإرادتهما الحرّة في بناء حياتهما، ولي أربعة أحفاد هم الزهور المونعة في حقل هذا العُمر الطويل.

***

معنى ذلك أنني ـ بالفعل ـ تعاملتُ مع الواقع الذي عشته. والآن إذ أتأمّل تلك الفترة التي تبدو سحيقة البُعد وقريبةً ماثلة جداً مع ذلك، فإنني أرجو أن أكون قد صوّرت هذا «الواقع» في كتاباتي.

أظن أنني تناولت هذا «الواقع» على نحو خاص منذ فترة مبكّرة جداً وربّما كنت غير مسبوق إلى هذا التناول، وهو التعامل مع الواقع لا في الظاهر فقط، لا من حيث رصد الظواهر الخارجية وما يمكن أن أسميه السطح أو القشرة أو ما يبدو للعين المجرّدة، من الخارج، وإنّما هو التعامل مع الواقع باعتباره لا ينفصل عن الحياة الداخلية والروحية للإنسان، وسقوط الحدود بين الشعْر والسرد، وهو ما يبدو واضحاً جليّاً في أول كتاباتي التي نُشرت وهي في مجموعة «حيطان عالية» وقد نُشرتْ في آخر الخمسينيات ولكنها كانت قد كُتبت مَنذ الأربعينيات المبكّرة. وحتى في هذا الكتابَ نجد أنّ المسعى الفني هو كسر الحاجز المتصوَّر الموهوم بين الصحو والحلم، بين الخارج والداخل، بين النفس والمجتمع، بين ما اصطلحنا على تسميته بواقع الحياة اليومية الجارية، حياة السوق والتعامل مع الأشياء، وبين عالم الفكر والحلم والهواجس الداخلية، بحيث يتكوّن من هذا كلّه واقعٌ فنيٌّ آخر مواز لواقع موضوعيّ، أي أنّ هنا «واقعاً» فنيّاً، «يقع» فعلاً وحقاً ويحتوي على كل العناصر التي ذكرتُ على خلاف ما كان «سائداً» في تلك الفترة بالتحديد من تصوير الواقع باعتباره مشكلة اجتماعية أساساً أو اجتماعية فقط وما كان يغلب على الكتابات القصصية خاصة من تناول لظواهر الحياة ومشاكلها الاجتماعية فقط.

أتصوّر أنّ كتاباتي الأولى كانت ربما من أوائل ما خترق وكسر هذه الحواجز الموهومة وجرؤ على تناول الواقع بجوانبه المتعددة المعقّدة والمختلفة والمتنوّعة.

لقد قيل لي أنّ من يطلع على أعمالي الروائية يلاحظ تحوّلاً من الخمسينيات إلى العقود الأخيرة، من حيث الاعتقاد في قدرة العمل الفني على تغيير الواقع، فبعد الالتزام بالاشتراكية والحلم بالمُثل العليا، يقول البعض إنّ الروائي في داخلي يكتفي بكشف خبايا المجتمع من خلال «رؤية ذاتية».

وبغضّ النظر ـ مؤقتاً ـ على أنّه ليس في الفن الحقيقيّ رؤية «ذاتية» بالمعنى الضيّق المغلق المَرضيّ، وأنّ كلّ رؤية فنيّة إنما تقع في نطاق التشارك الإنسانيّ فيما أسميه «منطقة ما بين الذاتيات» فلا شك أنّ فترة الخمسينيات، فترة المد القوميّ والأحلام العريضة والآمال البرّاقة والساطعة والحلم بالأمجاد، كما نعرف، بل كما عانينا في صميم وجداننا جميعاً، نحن أبناء هذا

الجيل، قد انتهت بالصدمة المزلزلة التي تمّت بهزيمة ١٩٦٧ وكشفت عن زيف كثير من الدعاوى أو على الأقل على هشاشة كثير من الشعارات مما دعا كثيراً من الكُتّاب والشعراء بل جماهير القرّاء إلى تغيير الموقف الذي كانت الكتابات تتخذة من «التبشير» واليقين والتغنّي بالأمجاد إلى موقف وُصف بالجنوح إلى الخبايا والتأمل الذاتيّ.

هذا صحيح كلّه في مجمله وإن كنت أريد أن أشير إلى أنّ كتاباتنا، على الأقل نحن الذين يحق لنا أن نسمّي أنفسنا بالروّاد الأوائل ـ وليس في معنى «الريادة» هنا تقييم، بل هو مجرّد توصيف ـ كانت تحمل إرهاصات ونُذُراً بالهزيمة. كانت من غير أن تضع يدها تماماً وبشكل واضح على لُبّ القضية مباشرة، تحسّ وتتلمّس أنّ الشعارات المجلجلة هي أيضاً شعارات جوفاء وأنّ هناك شيئاً لا يجري على سُننه على الإطلاق وأنّ منهج الوصاية الأبوية الطاغية، الناصرية على الأخص ـ بما حملته من عدوان على قيم المشاركة الشعبية الإيجابية، وهي القيم المنقذة الوحيدة ـ هو منهجٌ يسير بنا نحو الهاوية ومن ثمّة انعكس ذلك، أو انعكست نُذُره وإيماءاته في كتاباتنا حتى وقوع الهزيمة مباشرة أو قبلها بفترة، مما كان يشكّل نوعاً من التنبؤ أو الإرهاص أو حتى النذير أو التحذير. ولكن ذلك كلّه لا يقلل من عظمة الإنجازات التي تحققت في العهد الناصريّ.

تأكّد هذا تماماً بعد وقوع الكارثة القومية والإنسانية التي لحقت بنا جميعاً وتحوّلت الكتابات الصحيحة والصالحة الآن إلى ما أسميتُها بكتابة المساءلة لا كتابة اليقين، وهي علامة صحيّة.

هذا كلّه يشير إلى انحسار دعوى امتلاك «الحقيقة» امتلاكاً مطلقاً ـ سواء كان ذلك من جانب الراديكاليين اليساريين أو من جانب السلفيين الظلاميين ـ ويشير إلى دور البحث الصادق عن هذه «الحقيقة» أو عن وجه من وجوه حقيقة لا بد أن تكون متعدّدة وليست واحديّة.

ربما كان هذا هو الملمح الأساسيّ في كتابة الستينيات والسبعينيات وما تلاها حتّى الآن فهي كتابة مُساءلة، وهي ليست مُساءلة ذاتية فحسب بل هي أيضاً مُساءلةٌ اجتماعية متصلة بالمجتمع بالضرورة وبحكم منطق الأشياء. أتصوّر أنّ تلك مهمة أحق وأجدر بالفنّ عمّا كانت في الأربعينيات والخمسينيات حيث كانت البشارة والتأكيد وتبنيّ الخطاب السياسي هي الميزة الأساسية لمعظم الكتابات ولا أقول كلّها لأنّ كتاباتنا لم تكن تحمل هذا التبنيّ الساذج المطلق من غير تحفّظ لتلك الدعاوي الفخمة بل هي تُشكّك في قيمتها الحقيقية إذ كانت تتحسّس افتقاد العنصر الأساسيّ الذي يعطي تلك الشعارات وتلك الدعاوي قيمتها الحقيقية أعني عنصر الديمقراطية أو عنصر المشاركة الفعلية للناس.

***

أما عن رحلتي مع القراءة والكتابة، تلك الرحلة الطويلة، التي وصفتُها، في موضع سابق، بأنّها رحلة كانت لم تبدأ قط، بمعنى أنّك تحس كل يوم وكأنّك لم تفعل شيئاً في هذا السياق كلّه، وكأنّما تريد أن تبدأ من جديد. . هل هو طموح الفنان الذي لا ينتهي؟

فيما يتعلّق بالقراءة فإنني أتصوّر أنّ المسألة ليست هي طموحٌ بقدر ما هي تتعلّق بما يمكن أن أسميه خَصيصةً في تكويني كفنّان.

سمةٌ لا تنفصل عن فعْل الحياة نفسها، بمعنى أنّ هذا التطلّع المستمر للمعرفة شغَفٌ أو ولعٌ أو نَهَمٌ مستعر نحو المعرفة، لا يشكّل طموحاً بقدر ما يشكّل في تصوّري نوعاً من القَسْر، أو الحافز الذي لا يُقاوم، نحو الاغتراف من هذا المحيط الذي لا ساحل له ممكناً الوصول إليه. ولهذا قلتُ كأنّها رحلة لم تبدأ قط، فيما يتعلّق بالكتابة هناك نفس الطموح، وهو أنّ الكتابة عندي هي فعلٌ لاعج نحو المعرفة على نحو آخر، وبأسلوب آخر، فهي لا تمثّل في كلا الحالين الطموح بالمعنى السهل المتعارف عليه، هناكَ بالفعل طموحٌ إذا فسرناه بأنّه سعيٌ مستمر نحو مزيد من المعرفة ومزيد من التواصل ومزيد من التقارب مع الناس ومع الأشياء، ومع هذا الكون الذي نعيش فيه، ومزيدٌ من محاولة البحثً عن إجابات لأسئلة ما تزال قائمة أبداً وما تزال الإجابات عنها تبدو مراوغة أبداً بعيدة المنال عصيّة.

هذه الرحلة التي بدأتها منذ أكثر من نصف قرن، أحس كأنّها لم تبدأ. كيف أنظر إليها الآن؟

سأكرّر أنني أكاد أقرّر أنّها لم تبدأ بعد، بكل ما حملته السنوات الطويلة إليّ من زاد، يظل هذا الجوع المُستَعر نحو الجمال المروّع نحو الحب المراوغ مستمراً، هذا الجوع يظل كأنّه في يفاعته وعرامته الأولى، حاداً محتدماً فلعل في هذا تفسيراً لما قلته بأنني أتصوّر هذه الرحلة كأنّها لم تبدأ بعد.

بعد هذه الرحلة الطويلة يبدو المرء محمّلاً برصيد من القراءات والكتابات والممارسات في الفن وفي الحياة ولكن يبدو وكأنّه لم يكد يخطو خطوته الأولى في هذه الساحة التي تظل تتسع باستمرار كلّما تعمّقتُ فيها، وكلّما تقصّيت جوانبها.

فماذا عن قراءاتي في تلك الرحلة ، فيمّ تنصبّ، وإلام تتّجه؟

تختلف هذه القراءات ويختلف موضوع القراءة عبر هذه الرحلة الطويلة، في البداية مثلاً

كنت أقرأ ـ حرفياً ـ كل شيء، كل ما يقع تحت يديّ، وفي فترة الصبا والمراهقة الأولى كانت قراءاتي تتنوّع من المجلات إلى الروايات المختلفة بأنواعها الـمُتاحة إلى القراءات العصيّة. كما قلت، لم أكد أفلت ورقةً مطبوعة إلاّ قرأتها وسعيت إليها، من ألف ليلة وليلة إلى مسامرات الجيب، من مجلة السكة الحديد إلى مجلة كل شيء والدنيا. أنا أضع لك الأطراف المتناقضة وما بينها على طول وعَرْض المنشور من الفنون، إذا صحّ التعبير.

بتقدّم الحياة قليلاً يبدأ المرءُ في الاختيار والتدقيق، خاصة بعد أن يكون قد قرأ أو عرف ما يمكن معرفته وما أتاحت له قراءاته من كنوز الإنجازات الفنيّة خاصة، وعلى الأخص في ميادين الرواية (الطويلة والقصة) والشعر والفلسفة والتاريخ، وما تستهويني وما تزال تستهويني قراءته هي هذه الميادين الآن.

توقفت مثلاً عن قراءة ما يسمّى «القصص العلمي» أو روايات الخيال العلميّ والروايات البوليسية الجيّدة التي كنت في فترة المراهقة مشغوفاً بها. وكنت ألجأ إليها كنوع من الترويح والتسلية. حتى هذا الترويح والتسلية لا أكاد أجد لهما وقتاً الآن، حيث يبدو أنّ شقة العمر قد ضاقت وأنّ رحلته قد قاربت النهاية.

ماذا أحبّ في الحياة؟ وماذا أكره؟

لا أكرّ إلاّ القليل، فلنبدأ بعملية العزل أو النفي، مهما بدا ذلك مما تصعب الإحاطة به، بالطبع أكره القبح بأنواعه المختلفة وخاصة القبح الخُلُقي، لأنّ القبح الفيزيقيّ نفسه أو الجسماني قد يُخفي جمالاً من نوع نادر. لكن القبح الروحيّ على الأخص هو الشيء الكريه، يمكن للمرء أن يجد معذرة، أو مكاناً للفهم حتّى بالنسبة للقبح الأخلاقي بمعنى الوقوع في الأخطاء أو حتى الجرائم التي تتعلّق بالسلوك. قد يقع الإنسان في هذه الجرائم والأخطاء ويصبح ضحيّةً لهذا القبح على الرغم منه. مالا يكاد يُغتفر ولا يكاد يُفهم هو الفقر الروحيّ أو ما تنطوي عليه الروح من معاداة لنفسها حيث تنقلب عدوّاً لنفسها، حيث يصبح الحقد والصَغَار والهوان هي المزالق أو الفخاخ التي تتعثّر الروح في شباكها، هذه فعلاً تصبح كريهة. لا أتصوّر أنني أكره شيئاً آخر. أما الحَب فحدِّث ولا حرج. فلعلّه من الضروري أو المنطقيّ أن يكون الجمال هو أكثر ما أحبّ، قد يتمثّل في المرأة كما قد يتمثّل في الفن أو في المشاهد المرئيّة أو المحسوسة، كما قد يُخايلنا في المشاهد الخفيّة والمرهَفة التي لا يمكن الإمساك بها باليدين. أحبّ كلّ مُتع الحياة الحسيّة، كما أحبّ مُتع الحياة الروحية بقدرٍ سواء. أتصوّر أنّ في المتعة الحسيّة دائماً عندي على الأقل وعند الكثيرين

ممن أعرف كتاباتهم عَبْر الأزمان، هذا الجانبَ المُصَفَّى الذي يشارف النشوة الروحية في قمة اللذة الحسيّة بحيث تمتزج عندي هذه المتعة الحسيّة بما فيها، هي نفسها، من جوهر لا يكاد الحسّ أو الحواس أن تحيط به. معنى ذلك بوضوح أنّ القُبح في اللذات والمتع الحسيّة هو أيضاً نقيضٌ لها وأنّ الفَجَاجة والخشونة في هذه الممارسات إفقار لها وتحديدٌ بمعنى أن تصبح محدودة وضيّقة، وأكاد أقول تافهة وغير ممتلئة.

ما هي الفلسفة العامة التي تحكم حياتي؟

لعلّني قد استشففتُ شيئاً في تناولي للمسائل السابقة، لست أريد ولست أطمع أو أسمّي ما يُسيّر حياتي فلسفةً، بالمعنى التكنيكيّ أو المصطلحيّ. لنقُل إنّ هناك محاور أساسيّة تُسيّر هذه الحياة، منها شوقٌ دائم إلى العدل، ومنها سعيٌ دائم إلى الحبّ، ومنها اعتزازٌ دائم بكرامة الإنسان وبالتالي غضبٌ مستمر على كل ما يُلحق بها مهانة أو هوان. لعلّ كلمات مثل «الجمال» أو «الحب» أو «الحقيقة» كلماتٌ قد تبدو في تَجرّدها هذا لا تعني شيئاً، ولكن ربما كان لي سعيٌ إلى إعطائها معنى متخلّقاً، أعمق كل يوم، وأكثر حدّة كل يوم، هو السعي الذي يحكم حياتي الفنيّة إذ اعتبرها هي نفسها أو هي بدورها هي الحياة «الحقيقية»، ولذلك فليس لي إلاّ أن أحيا على كتاباتي للتعرّف إلى إجابة عن هذا السؤال، وفي هذا وحده سقوط القناع الذي يحجب الصدق عن الذات وعن الآخر.

هل ظفرتُ بكل ما كنت أريد من الكتابة ومن الحياة؟ لا . . لا يمكن.

هذا سؤال مفتوح دائماً. يبدو أنّه لم يتحقق شيء على الإطلاق، وفي الوقت نفسه تحقّق الكثير والكثير جداً.

يبدو أنّ مع تقدّم العمر ينبغي أن يكون المرء قد وصل إلى الحكمة والقناعة والاستقرار، هذه أشياء مستحيلة التحقُّق عندي، كأنني ما زلت ذلك الطفل الصبيّ الفتّى الكهل المتوقّد دوماً بالأشواق إلى مراودة المستحيل.

لا يوجد أيّ نوع من الاكتفاء ولا الامتلاء ولا ما يشبه ذلك، ويظلّ السعي إلى المعرفة وإلى الحب ـ بأوسع معانيه ـ وإلى التحقّق، مستمراً ما استمرّت الحياة.

ليس البحر عندي مُقابلاً ـ أو رمزاً، أو شفرة ـ للأم، أو المرأة. لا أرتمي في مياهه كما يرتمي الرجل في أحضان امرأته الحنون الرحيبة، أو كما يلوذ الطفل بحجْر أمّه الرؤوم. ليست أمواجه مما ألقي بنفسي إليها، مطمئناً، ناعمَ الحسّ بالراحة والاستسلام لهدهدتها في عناق مجالَدة الحب.

ومع افتتاني به، وسحره الذي يوقعه بي، فكأنّه أبٌ صارم حتى في لحظات هدوئه وسُجُوّ مياهه، فإنه كيان قلق ومُقْلق، غاضب حتّى في رقرقته الوديعة، عميق لا أعرف ـ ولن أعرف أبداً ـ غور أعماقه، وما يخفَيه تحت صفحته الساكنة أو الجيّاشة على السواء، ولكني لا أستطيع أن أنأى بنفسي عن غوايته، وما أزال أقترب منه ـ على حِيطة وحذر ـ ثم أنأى.

نداءات هذا الكيان لا تني تهاجمني، السيرينات لا يتوقفن عن الغناء والإغراء، وما من جدوى في أن أصمّ أذنيّ بالشمع أو أوثق نفسي بالحبال، كما فعل نُوتيّةُ يوليسيوس.

صدمة أمواجه في أحجار الميناء الشرقية البيضاء ما تزال أصداؤها تتردد في جنبات روحي، منذ أيام الصبا الباكر، وما زلت أحسّ رذاذ مائه في الأصباح الشتْوية مشرقةِ الشمس يطسّ وجهي ويبلل عنقي المفتوح.

وما تزال صفارات البواخر في الميناء تدوّي في ليل الذكريات الطويل، عميقة موحشة ومُعَزِّية معاً تصلني في سريري في راغب باشا البعيدة عنهَا وأنا أقرأ جوزيف كونراد ورابندرانات طاغور، في منتصف ليلة رأس السنة، تحت اللحاف الثقيل، كأنّه البحر الأبيض في غرفتي يرقب أحلام الصبيّ الذي كنته ـ ولعلّني ما زلتُه ـ يحلم بالحب والمعرفة والشوق إلى مهاجمة لغزِ الكون.

في الأيام التي كنت أرى نفسي فيها شاعراً، كنت في أصباح الشتاء النقيّة يوم الجمعة، أنزل وحدي إلى خليج ستانلي. كانت عيناي تحتفلان بعساليج النبات على الجدار المنبسط الناعم الذي

يطلّ على البحر، الأعشاب الملتصقة بالجدار تحمل إليّ رسالةً رومانتيكيةً مهتزة الأطراف، من جمال الكون، تعذّب قلبي وتواسيه معاً. أنزل على سيف الرمل، أمشي على شطّ الصخر، أشارف حافة الموج، ويرشّني رذاذه، وأنا أغوص في تهاويم دوّامات معاشقي الصبيانيّة ـ ما أحرّ لوعتها حتى الساعة ـ وفي تهاويم دوّامات الماء المُزْبدة الصغيرة وتخاييله في أغوار ضحلة بين نُقَر الصخور ونتواءات الحجر، حيث السماء مصغَّرة متموّجة محبوسة ورقراقة في وهدات مسطّحة قريبة القيعان، أو أراقب نَهْك البحر مرتمياً مستنفداً على الرمل بزبده المرغي ووشيشه العنيد، مرّة بعد مرّة بلا انتهاء. وأفكّر بغموض في أنّ هذه الأمواج، وهذه الصخور والرمال كلّها أبدية، وأنّها كانت هنا قبل أن أراها بدهور سحيقة وستظل هنا بعد أن أذهب بدهور سحيقة. ألم أكن أرى نفسي شاعراً.

كانت ترتفع مع مرآة البحر الرصاصيّة اللون صخرةٌ ناتئة عريضة، قلت: «كأنّها صخرة الواقع تصعد من أمواج أحلام وأشواق ما أشد سذاجتها». رأيتها مكسوّة بأكملها بالنوارس، كأنّما حطّت عليها سحابةٌ كثيفةٌ مبطّنة بالريش الأبيض، ساكنة عليها، متشبّثة بها. النوارس متجاورة متزاحمة، الجسم المطويّ يلتصق بالجسم المطويّ، وقد أحنت رؤوسها، وأدخلت مناقيرها الطويلة في صدورها، محنيّة الظهور، أجنحتها مطبقة إلى جانبها. كانت كلّها تبدو ناعمة، أنثوية، فلذْات بيضاء من لحم أنوثة العالم، تمنّيتُ لو خضتُ إليها غمار البحر، ورميت بنفسي في لدونة حَنوّها الدافئ.

ألوان البحر الأبيض قد أخذت تتخطّط، أمام عينيّ، بنفسجيّة وزرقاء وبيضاء فضيّة مُشعّة، تحت سحاب أبيض تختفي الشمس وراءه، وتضيئه باحمرار سائل مُشاع، هدوء البحر عميق، صفحته مبسوطة لا تكاد تترجرج، وشوشة الموج الذي يترقّرق، على مهل. خفيضة وروتينيّة الإيقاع، أسمع صوت الصمت المطبق، تطرّزه وتنمنمه، فجأة، زقزقةُ العصافير التي تتواثب على الرمل الطريّ، وتنقر العشبَ اللزج والوَدَع والصَدَف الحيّ بمناقيرها الصغيرة السريعة. ومن بعيد صدى نداء يتردّد على الكورنيش «سَيِّد . . حَسّونة . . » لا يكادُ يُسمع. وعلى آخر المدى أرى عاشقَيْن غامضَيْن على الرمال العذراء. في هذا الفجر. أيّ هيام لا يُقاوَم؟ أيّة رغبة مبهمة وخرساء، مطلقةٌ تدفعهما يمشيان على هذا الشطّ الموحش المبلول؟

عند التقاء الرمل بالموج خطّ الطحلب الأخضر الذي يَبْيَضّ حينما ينحسر عنه الماء، غَضٌّ ويابسٌ على التوالي، بلا توقّف. قلت لنفسي: «أبديّ، دائم، أمام فنائنا وانتهائنا».

الشـاطئ طويل هشّ مشـدود، ملقيّ بين الفـراغ والملء، رابض يموج بالحـيـاة بين الأبيض المتوسط والصحراء الليبيّة، خصرٌ هضيم ضامرٌ مسحوبٌ، قابلٌ للانكسار في أيّة لحظة، في أيّة بقعة، لا بؤرة له يتكثّف وراءها ويحميها بنطاق وراء نطاق من الحواجز الواقية. ولكنّه لا ينكسر، عبر الأزمـان السحيقة لا ينكسر، من الفراعنة إلى الاسكندر، من البطالمة إلى العرب، وحتّى الآن، لا ينكسر. خطٌّ متموّج يقع على حرف هُوّة لا قرار لها، أمواجه متلاطمة، وحتى عندما تهدأ ـ في وهمي ـ فهي خادعة، لأنّها دائماً مهدّدةً بالعصف وضاربة بجبال الماء. سحرها جذّاب لا يقاوَم، وجمالها لا يمكن أبداً الإحاطة به ولا الانتهاء من تملّي مفاتنه، قويّة الأذرع ممدودة إليّ، تدعوني دعاءً لا أعرف كيف أصدّه، وهو مع ذلك دعاءٌ في الاستجابة له وقوع القضاء الذي لا مردّ منه، على هذه الحافة الهشّة القلقة، بين الحياة والعدم، وطني الذي لا أعرف كيف أستقرّ إليه.

كنا في أواخر سبتمبر، وشمس بعد الظهر تصنع على صفحة البحر، تحتي، ملايين النُقَط اللامعة التي تبرق وتختفي وتُعشي عينيّ، زرقة الماء تحتهما عميقة وداكنة وكثيفة الشفافية في الوقت نفسه، فأمدّ بصري من نافذة كازينو كليوپاترا العالية المفتوحة إلى الأفق الغامض في اتصاله بخطّ السماء المهتزّ بالضوء عندما رأيتها.

كانت، هي، في حضن البحر الأبيض، كانت، هي، على العكس مني، في سياقها الآمن، تسبح تحت النافذة بالمايوه الأزرق الفاتح، محبوكاً عليها، لامعاً تحت سيولة الموج الخفيف الذي يترقرق عليه وينحسر في حركتها الناعمة، ذراعاها لا تكادان تصنعان رغوةً في انزلاقهما المنساب على الماء، عرفتُها. جسمها فاتح السمرة وغضّ، ولما يكاد يكتنز بأنوثته التي تتفتّح وتزدهر، في أول امتلائها الباكر، ولكنها أصغر سنّاً بكثير، فتاةٌ بعد، ولها رشاقةُ سمكة في الماء.

خفق قلبي، وتوقّف، مَن هي؟ هل هي أختٌ لها، صغيرة، لم أرها من قبل؟ كنت موقناً أنّها هي، هي، أم هي الأخرى التي سوف أعشقها، وأتوهّم أنني أفقدها. تعلّقت عيناي بها، مسحوراً وغائباً، وعندما انقلبتْ على ظهرها، تطفو فوق الماء، رأيت وجهها المدوَّر الخمريّ، مغمَض العينين تحت حَرافة عبقه المسكر، خدّاها الأسيلان يومضان في استدارة رخيمة كاملة تحت الماء، وهي تبتعد، ساقاها، في بضاضتهما المخروطة العَبْلة، لا تكادان تتحرّكانِ وذراعاها تضربان الماء بحركة خلفيّة منتظمة، إيقاعها هادئ، وهي تبتعد. وعرفتُ أنني سأحبها، في آخر العمر، حُبّاً كأنّه الموت، وأنّ قلبي هو ساحة بحرها اللُّجّيّ الجيّاش أبداً بأمواج لا هدوء لها،

وقلت: «أليس هذا هو أيضاً بحري الأبيض المتوسط؟ هل هو بحر النار؟ أم بحر الظلمات؟».

أرى الولد، صغير الجسم، ساقاه رفيعتان في الشورت الأبيض الواسع، وقميصه مفتوح، عيناه كأنّما فيهما نظرة متأمّلة، مبكّرة كثيراً عن سنّه، وهويقف في أول الصبح على حافة البحر الموحش، عند المندرة. أمامه صفحة ساكنة وشاسعة، مشعّة ولا تكاد تترقرق، دسامةٌ بيضاء في الضوء الذي يكاد يكون شتوياً، تنتهي برغوة شفّافة تغوص في الرمل بوشيشٍ خفيض، متكرّر.

أُحس، عبر السنين الطويلة، بالنداوة اللينة تحت قدميه الحافيتين، والهواء المبلول على وجهه.

أجد أنّ الشوق، مثل نزوع الموج، يرتمي على الشطّ ممدود اليدين، بلا تحقُّق، مثل اندفاع الماء، مستنفَداً بعد رحلة طويلة على ثَبَج العمر، ينكص محسوراً أبداً إلى عرض اليمّ العميق، ولا يفتأ يعلو وينحسر حلمه يأتي ويعود، لا يهدأ إلى راحة، وكأنّه لم يترك خطّ النهاية المتعرّج، لحظةً واحدة.

في تلك الساعة لم يكن هناك غيره على الشاطئ الواسع.

كنت أحسُ نفسي وحيداً جداً، وهواء البحر يأتي على وجهي حاراً ثم رطباً على التعاقب، مرّةً بعد مرّة، ومحمّلاً برائحة الماء الملحيّة، أضاءت أعمدة النور على الكورنيش، معاً مرّة واحدة، بقعاً مستديرة بصفرة وهّاجة إزاء نسيج المساء داكن الزرقة الذي ما زال في طرفه احتراقُ الغروب، يسودُّ بالتدريج، ونور المصابيح المهتز يقع على اسفلت الكورنيش وعلى ظهور السيّارات اللامعة التي تمرق بصمت وسرعة متباعدة وقليلة، لتختفي في انعطاف الطريق، عند الكازينو البعيد.

أمام الكابينة مباشرة التفتُ فرأيت جسمها يدور تحت عجلات السيارة، أمامي، ناعماً ولدناً بدون مقاومة، فستانها يطير ويتقلّب تحت السيارة، والذراعان تهتزان، والجسم يلتفّ مع العجلات مرّة ومرّتين.

أحسست العجلات المسرعة تطأ عظامي نفسها.

وسمعت صرخة ثاقبة في سكون الغروب.

ما من جدوى للسؤال: لماذا القسوة؟ لماذا الموت؟

كأنّ هذا الصبيّ ما زال يسأل.

وبطبيعة الحال ليس هناك من إجابة .

ها هي ذي أسطورة البحر الأبيض عندي شخصيةٌ وحميمة، نابعة من «الواقع» أياً كان معنى «الواقع» ومنحدرة من تراث عريق ما زال يمور بالحياة، تراث مصريّ وهيلليني وجاهليّ ومن ألف ليلة وليلة والسندباد الذي ضرب في بحارها، هذه أسطورة تتنفّس في جوّ المتخيّل الشخصيّ الداخليّ، تتحورّ وتتغيّر وتخلع غلالاتها السبع أو ترتدي أقنعتها السبعة على السواء، في حريّة كاملة، وهي مع ذلك تحتفظ بجوهرها الذي لا أعرف أن أفضّ سرّه، أسطورةٌ لها قَسَماتٌ معاصرة ولكنّها أبدية .

أسطورة البحر الذي أحبّه وأرهبه، أخلقها من جديد، وأجد أنّها أزليّة كانت منذ بدء الزمان، ومعها أخلق نفسي أو أعيد خلق نفسي من جديد، في كلّ لحظة، وأجد أنني أوجَد في اللازمن .

البحر الأبيض عندي لا يقع في الجغرافيا ولا في التاريخ، ليست له ـ فقط ـ أرخيولوجيا وثقافة وحضارة، ليس هو ـ فقط ـ ملتقى حضارات ومسرح صراعات، هو عندي فوق ذلك سؤالٌ متصل، سؤال ميتافيزيقيّ حميم : هل هو المجهول الذي لا سبيل قطّ إلى معرفته؟ أم هو الأبدية التي لا شُطآن لها، هو حالة من حالات الروح، وهو من ثَمّ جوهرٌ شعريٌّ .

عندما كنت في السابعة من عمري ـ ربما ـ كنا نقضي شهور الصيف في «أبو قير» التي كانت ضاحية بعيدة هادئة وخالية تقريباً، لا يؤمّها إلاّ العائلات المتوسطة أو الفقيرة، كان شاطئ البحر هناك وديعاً وجميلاً، أخذني خالي حنين (الذي أسميه أحياناً خالي ناثان) وذهبت معه داخل البحر قليلاً، وكان يريد أن يعلّمني كيف أسبح وحدي، وقال : اضربْ بذراعيك وساقيك وارفَع رأسك مع كل ضربة ذراع لكي تتنفّس»، ثم ألقاني في الماء .

لم أضرب بذراعيّ وساقيّ، بل غُصتُ في الماء، أحسستُ أنّ البحر عميق غائر بلا قاع، وغصصتُ، وشهقتُ، وامتلأ صدري بالماء، اختنقتُ، وعرفتُ أنني قاربتُ الموت، بل عرفتُ الموت .

ألهذا يرتبط الأبيض عندي دائماً بالموت؟

ألهذا ظللت أبغض الأبيض، ويُغويني ، وما زلت أحاذره مع أنني مفتونٌ به؟

الاتصال الوثيق بين الجسم الحيّ المتوفِز النابض وبين عميق اللامحدود اللانهائي .

الهامش الهشّ المشدود بين الحسيّ العينيّ الآنيّ وبين المجرّد المطلق، بين الجسمانيّ الملموس وبين الماوراء، الواقع واللاواقع، بين الخواء والحاشد الموّار بعرامة الشهوة والشَبَق.

ما أبعد هذا الحس عن الوقوع في خَطَر الفولكلور المكرور أو السنتمنتاليّة المائعة أو التهويم «الشعريّ» الخاوي.

هو حسٌ متجسّدٌ وضاربٌ في اللانهائية في وقت معاً، رؤيا من لحم ودم.

في «المكس» كان البحر فسيحاً، والرائحة المميّزة لليود وبقايا السمك وعطن الطحالب تفغمني، ها هو ذا الأبيض، من غير رموز، من غير شفرة، قلتُ هل يمكن حقاً تجريده من رمزيّته؟

مراكب الصيد الصغيرة بأشرعتها الضيّقة تهتز على الموج الذي يكاد يكون مسطّحاً، وداكن الزرقة. رأيت الصيادين بالصديري واللباس الاسكندراني الأسود الواسع الطيّات، يبسطون شباكهم وينفضونها من السردين، فيتتابع ويصطدم ويرتطم بخبطات طريّة دسمة، ويسقط على الكومة الفضيّة التي ترتعد ما زالت بالحياة، في قاع المركب. ينحني الصيّادون ويلقون بالسمكات الصغار إلى البحر، والأولاد بأجسامهم المحروقة يسبحون حول المراكب، منهم العراة تماماً ومنهم من اكتفى باللباس العَبَك المتهدّل الذي يكاد ينزلق من على وسطه، يغوصون، برؤوسهم أولاً، ويخرجون على الفور وفي أيديهم السمكات الصغار التي رماها الصيادون تضطرب وتتملّص وتتلوّى وتنزلق، فيرمونها في أكياس مرتجلة من الخيش الغامق المبلول يشرُّ منها الماء كلّما خرجوا يشقّون سطح البحر. الحَجَر الذي رماه البنّاءون يصبح حَجَر الأساس. النوارس الرمادية ضخمة الأجنحة تنقضّ فجأة من عل وتخطف صيدها من المراكب، ومن أيدي الأولاد، صدورهم المخسوفة يلمع جلدها مشدوداً على العظام الناتئة، ترتفع وتنخفض باستمرار، وتحلّق النوارس ظافرة، صاعدة في خط مستقيم، وهي تنعق مهدّدة، غاضبة أو خائفة.

قلت: «ليس البحر الأبيض، فقط، استعارة شعرية، أو نوستالجيا رومانتيكية، الجوع والفقر والكفاح من أجل البقاء على شاطئه الجنوبيّ ليس حلماً، وليس هذا الشاطئ فقط، منتجعاً للبورجوازيين وأثرياء الخليج وحيتان الانفتاح المصريين، صخرة النوارس من جليمونوبولو إلى المكس صخرةٌ صلبة مهما كان ترابها من زعفران.

كنت قد أخذتُ ترام المكس المفتوح من الجانبين، وكان ألمُ الحبّ، والغيرة، والامتهان يعتصرني، للألم رائحة المدابغ النفّاذة العطنة التي خنقتني، ولم أكن واثقاً أنها سوف تأتي، كنتُ قد تيقّنتُ الآن أنّها لن تأتي، أقف غير مدرك تماماً ماذا يقع لي، تحت سور القلعة القديم بأحجاره

الكبيرة الرمادية، يرتفع إلى يساري شاهقاً يحجز انهياراً دائم الحدوث، لا يحجب هذا الانهيارَ إلاّ كلماتي التي أخرج بها من قاع البحر، وكأنّني لا أرى البيّاعين والصيّادين جالسين القرفصاء، أمام مشنّات ومغالق وقُفف تفيض بالسردين والبوري والميَاس والجمبري والكابوريا، أحاذر أن أدوس على أجسام السمكات الصغار المنفيّة، مثل كلماتي، مهروسةً على الرصيف مسطّحة، انبعجت من أبيضها بروزاتٌ مُدَمّاة باهتة عند البطن والرأس المدعوك المسوّى بالأرض.

كان كل شيء يبدو مُعادياً، وقريباً جداً مني، كازينو زفير بخشبه الأخضر الداكن وزجاجه المغبّش يلوح لي غير بعيد، كشك مزلقان السكة الحديد وعليه بالخطّ الثُلث الكبير، «ثابت ثابت وشركاه نترات الشيلي الطبيعي». كانت هذه الكلمات تجعلني أحلم باستمرار منذ أن كنت أجيء مع خالي حنين الذي أسمّيه خالي ناثان إلى الكازينو، ونأكل السمك بالليمون والبصل والبهارات في ورقة دسمة طالعة سُخنة من الفرن. البيت ذو الشرفات العربية المنمنمة الذي تعرّفتهُ، حائلاً وشكله مَهجور ولكنه هو، بعد ذلك بأربعين سنة. فندق «سي جَلْ» - لم يكن عندئذ مطعماً مزخرف الأناقة يرتاده البرجوازيون، بل كان مبنى مصمت الجُدران رمليّ اللون مغوياً وغامضاً مغلقاً على أسراره المشبوهة.

عندما رجعتُ من «المكس» ومررتُ بصهاريج البترول الكبيرة والشعلة المتقدة المتطايرة التي لا تنطفيء، رأيت على سيف البحر صفّاً من العساكر الأفريكان الشداد يقفون وظهورهم لنا، ينظرون في اتجاه البحر، شاكي السلاح - مشدودين، هل كان ذلكَ في العام ١٩٤٢؟ هل كان روميل على رأس الفيلق الأفريقي يقف على أبواب العَلَمين؟ أم كان المدّ النازيّ قد انحسر راجعاً على شاطئ البحر الأبيض، يتعقّبه «فيران الصحراء» الإنجليز، والفرنسيون أنصار ديجول؟ كانت البارجة الإنجليزية شاهقةٌ بيضاء راسخة في البحر، ومشرعة مدافعَها نحو مركب حربية صغيرة رأيت عليها حروفاً باليونانية والعَلَم الأحمر يرفرف من بعَيد، كأنّما باستماتة، على صَاريها. العلم الأحمر صرخةٌ عالية حيناً وخافتةٌ حيناً لكنّها لا تنطفيء أبداً، رأيت صفاً من العساكر بخوذاتهم وأقنعتهم الزجاجية التي لا ينفذ منها الرصاص، مدجّجين، ويسدون الشوارع الضيّقة التي ذرعها الأنبياء والشعراء الحالمون، على الشواطئ الجنوبية في الاسكندرية وفي «المدن الخمسة» التي تدين بالولاء لبطاركتها، وعلى الشواطئ الشرقيّة القدس ورام الله والناصرة وبيت لحم والخليل، يقذفون الأطفال بالرشاشات السريعة الطلقات والقنابل المسيلة للدموع، هم أيضاً يحيطون بالكتلة الحجرية، النصب الدائري الجرانيتيّ الذي يلمع بالليل في قلب ميدان التحرير،

ويضربون الأولاد والبنات بالهراوات، هم أنفسهم، في الشمال البارد يسوقون الأسرى إلى عربات السكك الحديدية المغلقة الخانقة وإلى الخنادق الموحلة المثلجة في وارسو وسيبريا وغرف الغاز في داخاو، ويجرون وراء عمّال الغزْل والنسيج في المحلة الكبرى وكفر الدوّار وكرموز، وراء طلبة الحقوق والطبّ وسائر العلوم على ربوة العباسيّة الثانوية في محرّم بك. دباباتهم الصفراء الصغيرة عارفة بنواياها، هم أنفسهم يضربون بالرصاص من البنادق الطويلة القديمة الطراز، فيسقط المئات في الساحة الفسيحة أمام قصر الشتاء في سان بطرسبورج القديسة، ويذهبون بلا جدوى، تُصفِّر سياراتهم السوداء المسدودة أمام السوربون في مايو العظيم، ويجرّون بمقاودهم الجلديّة الكلاب مُدرَّبة الشراسة تنهش سيقان السُود في جوهانسبرج أو المسيسبي على السواء. سوف أعرف بعدها بسنوات، أنّ الإنجليز قتلوا مئات من البحارة الثائرين الذين انضموا إلى جيش التحرير في اليونان، وأسروا الباقين حتى انكسرت الثورة بعد الحرب، كم من الثورات اندلعت ثم انكسرت على شواطئ المتوسط؟ حقاً ذهبتْ كلها، بلا جدوى؟

شباك الصيادين مفرودة على حَجَر الكورنيش المنخفض، مغسولةً تفوح برائحة السمك، تنتهي بَالثَقّالات التي تمسك أطرافها، وتوحي بشكل ما، بآلات الهارب الموسيقية التي تعزف أنغامَ البحر العميقة. ركعوا تحتها، بأجسامهم الناحْلة المفتولة، وطيّات اللباس الاسكندراني ملمومة تحت جذوع السيقان الجافة، يرتقون قطوعها بإبر طويلة تومض عندما ترتفع وتنخفض بين فتائل الشبَك.

القارب الصغير، مشدود الأضلاع، كأنّما يتأرجح على سيف البحر، عند الخطّ الفاصل بين الرمل والماء، يمسك دَفّتَه القردُ الإلهيّ العاقل، مدموك البنيان. أهذا القارب هو الذي يمضي بي، في هذه الحياة على شطّ البحر، وهذا الحيوان الإلهيّ هو الذي يُسيّره؟ حيوانٌ يقطن في داخلي ويتجسّد الآن أمامي.

القامات الأنثوية الرشيقة بنات الاسكندرية، بنات البحر الأبيض، عبرن بحياتي، لكنّهن لم يذهبن سُدى، بل باقيات، ماثلات، معي على هذا الخطّ الحرج بين أبدَين لا بداية لأيهما ولا نهاية. أراهن في عكس النور، قامات مجسّمةً سوداء، والنهود ثمارٌ أخرى لامعة الجلد، ناهضة بعصارتها الكثيفة المتماسكة.

تنزلق الحمائم الداكنة منسابة، بالكاد تماماً على سطح البحر.

هل نزل البحارة بخناجرهم العريضة، وذهبوا بهنّ إلى سفينة القراصنة، جوانبها مصفّحة

برقائق الذهب ، غارقة محمّلة بالكنوز خلف القلعة العريقة التي لا يكاد الزبد نقيّ البياض يُرغي تحت سفحها؟

أراه من فوق حافة كأس «ماري الدامية» وأوقن أنّه ليس ثمّ شيء .

كل شيء سوف ينقلب بين لحظة وأخرى إلى نقيض ما يبدو عليه .

القارب السحريّ مركبُ سمك فقيرٌ عاد به الصيادون إلى المرسى بعد كدح ليل طويل في قبضة الموج . تتزاحم بنات الأنفوشي وبحَري ورأس التين عليه ، والستّات التُخانّ بالملايات السوداء النازلة من على الأكتاف المدوّرة ، تبدو منها قمصان النوم غير النظَيفة تماماً ، عارية الأذرع والنحور ، ليأخذن منه بالرُخْص شَرْوة سمك ملِء القُفَة ، ملء الحَلّة ، من السبارس والشِر الصغير ، أو ملِء الكَروانة جمبري عاجيّ الجسد .

السفينة السحرية شراعٌ مبسوط في نسيم الصباح ، فَردُ جناح حمامة بيضاء ، تحلّق وحدها في سماء الإشارات والمجازات والاستعارات ، سبحة صبابة ، وجدٌ لن يبقى منه أثر .

أترقّب ، وأتوجّس خيفة من الزوال والدثور ، ملهوفاً أمام دوران دراما لا سيطرة لي عليها ، لا أدري عمّ تتمخّض فيَ أيّة لحظة ، أحسّ رفرفةً في داخلي لا أعرف أنّ أهدئها ، ولا أريد أن أطامنَ من روعها .

وأعرف أنّ هذا كلّه قرين البِلَى ، وأنّ العَطب لا محالة مُدركي ، والتهلكة .

لكن هذه التهلكة هي كل نصيبي من البقاء .

موسيقاي تعلو وتذوب على جدران الروح . بائع الصحف أمام حلواني أتينيوس ، على البحر ، يمد لي يده أبداً بصحيفة من غير تاريخ هل هي «تشادروموس» باليونانية ، «البروجريه إجيبسيان» أم «الأهرام»؟ قشعريرة نار النَدَى سورة حميّا اليأس والطلب والشجَي معتم النيران ، جاتوه «ميلْ فيي» ، وأصابعي المشغوفة ترسم نداءها على وجنتيك ألفَ مرّة ، وتقف على حفافي شفتيك ، المحطَة الأخيرة في كليوباترا الحمامات ، وربوة سيدي جابر الصخرية ، البكر ، قبل أن تمتد إليها أيدي التنسيق والبناء ، تزحف في شقوقها القواقعُ بأجسامها الهشّة التي لا مَناعة فيها ، ووراء صَدَفة من الاحتياط ، قناع من التمويه لا يخدع أحداً ، توكاتا وفوج باخ عمل ٥٤٥ مقام فاكبير ، نباتات ملتوية على جانبيْ عنقك المبتل بماء البحر ، هذيان السُكر بموسيقى جسدك المتموّج في المياه كأنّه تجسيدٌ لهذه الأمواج نفسها ، شفتاي على الندبة الصغيرة تحت أذنكَ اليمنى .

أنت معي، لا اختيار لي، يا بنت اسكندرية، يا بنتَ البحر الواحدةَ مهما كنت كثيرة. كثيرةً عليَّ، تُلجئينني إلى الصمت، وهل هناك في الأخر إلاّ الصمت؟ مهما ظلّتْ - إذاً ظلّتْ - أغنياتي الاسكندرانيّة، وترانيمي لبحرها صادحةً إلى أبد الآبدين.

على الكورنيش في آخر رشدي باشا، سلالم حجرية - أُحسّها الآن تحت قدميّ - منحوتة من البازلت تنحدر إلى أول شاطئ ستانلي.

على شمالي، وأنا نازل السلالم: ساحة صغيرة أمام كازينو رشدي الخاوي دائماً حتى في عزّ الصيف، وإلى يميني جدارٌ عالٍ عريض، مصمت، يسحرني، ليس فيه نافذة أو فتحة من أيّ نوعَ، في لون الكريم، تنمو عليه وتلتصق به تعاريجُ نباتٍ داكن الخضرة، نضِر، كثير التفاريع. وهواء البحر يسفعني.

أجدها فجأة ضخمة جداً، شاهقة، وعرة المرتقى وخشنة الملمس، حوافّها المدبّبة تحوطني من كل جانب، وقد أصبحت الصخور أعرض وأكثر تهديداً وخَطَراً كلّما ارتفعتُ. لا أنظر الآن تحتي، ولا ورائي، ما زلتُ أتسلّق هذه الوُعور الفسيحة الضاربة في السحاب، البحر تحتٌ، سحيق، وأمواجه لا صوت لها الآن، الزَبَد الأبيض يبدو زخرفياً، أو غير مُقْنع، غير حقيقيّ.

وجدت أنني وصلت إلى ذروةٍ سامقة في قلب السما، وما زلت معلّقاً بين البحر وهذا النقاء الذي لا يُطاق.

في العالم صفوُ الأبد كأنّما بريء من الزمن، وأنت، أيتها الاسكندرانية الصغيرة القد منمنمة القسمات، كأنّك بنتٌ ما زالت خاماً، وفيها جفاوة العذرية المغلقة كصبّار غضّ الشوك، يا بنتَ هذا البحر الغامض المقلق هل منه اكتسبت هذا الغموض، وهذا السرّ؟ أشجار النخيل السلطاني الطويلة المسحوبة بيضاء القامات، لها حفيف بارد في ساحة جليونوبولو المستديرة، أطلّ عليها هكذا من هذا العلو الشاهق.

لا أستطيع أن أهبط، شُلّت قدماي، وقفتُ لا أتحرّك، واليقين قد استبدّ بي أنني سوف أتعثّر، فأتدحرج إلى حضن البحر متقلّباً ممزقّ الأطراف على هذه السلالم الحجرية الشاسعة، شائكة الأطراف، قاتلة، هوذا البحر يأخذ ثأره أخيراً.

في تلك السنة أجّرْنا كابينة في مصيف «أصدقاء الكتاب المقدّس» في المَنْدَرة، وكان للمصيف سور منخفض من الطوب الأحمر حول أرض واسعة ناعمة الرمل. يطلّ البحر، وكنت أحب أن ألعب تحت النخل العجوز العفيّ خشن الحراشيف، بين الكباين الخشبية المتناثرة من غير نظام، وأن

أنظر إلى عناقيد البلح الأخضر المدوّر تقريباً بغضارته الكثيفة تحت السَعَف العريض، بأطرافه الشوكيّة المسنّنة على زرقة السماء التي تكاد تكون بيضاء. وهو يهتز مع هبّات هواء البحر. وكانت الفراخ تجري وتنقّ وتلقط أكلها من الرمل تحت النخل وحول الكباين، وتهرب منّا أحياناً في اتجاه شاطئ البحر المفتوح. كنّا نقفل الباب الخشبيّ في السور، عندما نجري وراءها، أنا وأمّي، لنمسك واحدة. وتذبحها أمي بالسكين الحادة التي تومض في الشمس، وهو تقول «باسم الصليب، وشارة الصليب كَاكْ كَاكْ، إلهي يصبّرك على ما بَلاك» ثم ترمي الفرخة على الرمل تصفّي دمها وهي تجري قليلاً ثم تسقط وأجنحتها تتخبّط بجسمها.

كان أبي يأخذ حمّام الصبح مع أمي، مبكّراً جداً قبل القهوة، هو بالمايوه الأسود الطويل كالفانلة، وجسمه كالعود مشدوداً، وله عضلات جافة ونحيلة، وهي بالمايوه القماش، غامق الزرقة، مقفل تماماً، له أكمام قصيرة مكشكشة عن أعلى الذراعين وينزل إلى الركبتين، وكانت قد فصّلته وخيّطته بنفسها على الماكينة السِنْجر القديمة رفيعة البطن التي بهتت الكتابة الذهبية عليها، قليلاً.

وأجري معهما، وأنا لما أكد أصحو من النوم، بالشورت الأبيض والقميص الخفيف، نعبر الكورنيش لامع السواد من أمام المصيف مباشرة، هواء البحر البارد بعد كنٍّ الكابينة ودفئها يصدم وجهي، والسيارات قليلة جداً في هذه الساعة، وننزل إلى الرمل الواسعَ المتحدّر، وعلى ذراعي الفُوَط الطويلة كثيفة الوبرة.

لماذا لا أرمي بنفسي في خِضمّ الموج.

لماذا أقف على الخط الحرج دائماً، أرقب تقلّبات البحر، أتأملها، وأعيشها فقط في داخلي؟

لا أستطيع أن أزعم أن ذلك قَدَر.

فهل هو حقاً اختيار؟

فكيف يمكن ـ هل يمكن ـ كسر هذه الصَدَفة الصلبة، عند شاطئ مَرْسَى مطروح؟

الصخور المعوجّة شاهقة قشرتها اليابسة المُتاحة تتحدّانا.

ضربات السُحُب المشتعلة بشفق أصباحٍ وأماسٍ لا عداد لها.

ارتطمتْ بها بلا نهاية أمواجُ الدهور حفرتْ في سطوحها تجويفات غائرةً ومحدّبةً ومتعرّجة الأقواس، جحافل قمبيز لم تنلْ منها ولا فيالق الاسكندر وطأتها في الطريق إلى معبد آمون،

انهارت الأعمدة سقطت تيجان اللوتس الحجرية عنها وذبلت في الرمل القليل بين تشكيلات الحجر. أهواءُ معاشق عقيمة وصرعات أجساد شَبقة وأنينُ احتضار تحت حواف ناتئة جارحة السنان. انسكبَ لَبَنُ الف أتان كلّ يوم مُزبداً بروغتهَ حلوة المذاق بين حَيطان صلبة نَعّمتْها أيدي ألف عبد أسود. سيقانَ ملكة الاسكندرية تلمع في زُبْد اللبن وزَبَد الموج وقد جاءت الآن إلى حمّامها البَعيد عن ملاحم الحرب والحب والمجد والإحباط.

ويدور الصخر فوق الكُتَل الشظايا.

حروف الجُرْف بعد الجُرْف ناتئةً ومخسوفةً ومائلةً ومنتصبةً، فوق شفافية لازورديّة لا يستطيع أن يلوثّها بنزين الأتوبيسات السياحية المحملة بالعاملات في الشركاتً والهيئات والمؤسسات محجّبات سابلات الثياب طويلات الأكمام معتمرات بالعمامات الحديثة الطراز والعقالات الخليجية في الشوارع وعلى الشاطئ العالي أصحاب اللحى والجلاليب القصار وعلى أبدان سمينة ومتينة وبذيئة الصحة وجَهْمة الحضور.

على سطوح الشعاب الجبلية الكتاباتُ باللاتينية واليونانية والعربية ورسوم القلوب المضروبة بالسهام الساذجة وهيَروغليفيّة الصقور والثعابين المتموّجة وريش مَعْت وديموطيقية الصُلبان العتيقة والذكرى ناقوس يضرب في وادي النسيان فلعل الرسم يبقى بعد فناء الجسم. لكن البحر لا يملّ ولا يبالي في الوقت نفسه.

جَوْن الخليج الأزرق لا مثيل لصفاء مياهه تحت الأكمة الشاهقة التي يتلوّى عليها ممرٌ نازلٌ ضيّقٌ ألْفيٌ مهدّدٌ أقدام المغامرين والمكتشفين والمحبّين الباحثين عن ملاذ يأوون إليه بحبّهم المهدَّد باستمرار بشروخ ضاربة في لحم الصخر.

شقوقٌ مشرَّجة ومتشعّبة لا تُلَم ولها وشائج بل هي غير مشروطة إلاّ بأشواق حجرية لا ينتهي خشوع ترتيلها لآلهة متعاقبة متراوحة الرحمة حيناً ولا شفقة في قلوبها في أغلب الأحيان.

ارتمت الأمواجُ الدهرية تحت تماثيل شاهت الآن وامّحت شُكُولها واحتضنت تموجات الجفاف وارتضت جمود التواري وراء صلابة الصمت ويبوسة النسيان.

سحب بيضاء ذيول مفرودة لطاووس أبيض في السماء.

سماء الروح التي لا تريد أن تنطفئ.

تتلقى هذه السحب، دون توقُّف، طعنات ثابتةً من الأعمدة الخرسانية التي تنتهي بشعث من

الحديد المسلّح متلوياً ومُعْوَجاً، ضارباً في الزرقة البحرية الساجية لهذه السماء الاسكندرانية التي لا مثيل لها.

كان الصبح العالي مختبئاً وراء السحاب الأبيض، وما زلتُ أحسّ أنفاسه، والشمس تتخايل تخترق الحجاب ثم تتوارى، أحسّ دفق دماء الشتاء الصاحية في جسمي سعيداً سعادةً فيزيقيّة بحتة، بمجرّد المشي السريع على الكورنيش في مواجهة الهواء. يؤنسني وشيشُ مياه البحر تصطدم، ناعمةً، بصخر الشاطئ عند جليونوبولو، لا تتوقف، كأنّما تثبت، بإصرارها ودوامها، رسالةً تهدهد من هواجس قلبي.

هواء البحر القوي يصطدم بوجهي، ضممتُ باقة معطفي الواقي من المطر حول وجهي متلمّساً دفء الفرو الداخلي، والرذاذ يصعد إليّ من خَبْط الموج على الصخر. كُتل الحجر الرازحة مغطّاةٌ بالطحلب المبلول داكن الخضرة تحتْ.

هل أجد في غضون ذلك كلّه أليجوريّةً ساذجةً إلى حد ما؟

ألا أنتهي من الاستعارة والتشبيه؟

أم أنّ هذا هو جوهر المسألة كلّها؟

ليس البحر الأبيض المتوسط عندي مجرّد أليجوريّة، واقعُهُ الصلب ـ على كل اتساع مياهه ـ يستعصي على أن يستحيل إلى مجرّد لعبة فنيّة، مهما كان في هذه اللعبة من جديّة صارمة، لا حدّ لجديّتها.

السماء بلون الكوبالتْ الأزرق العميق في الغسق، لماذا يسحرني لونُ الغسق؟

أنذيرُ الغياب والفقدان؟

أم نعومة التسليم لضياع الجسد الوشيك؟

أسمع سَعَف النخيل السلطانيّ على جانبيْ محطة الرمل القديمة، يهفهف. ما زالت تخايلني حتى الآن، هذه المحطّة القديمة، وكُشْك ناظر المحطّة الخشبيّ المسقوف بالقرميد الأحمر الداكن، فيه دفء كفاءة مفقودة، واحترامُ الدقّة التي ولّى زمانُها.

أجلس في «كازابلانكا» في الدور الثاني، وراء النافذة الزجاجية العريضة. الغيمُ في سماء الصبح البَدْري ينزلق فوق البحر البعيد، أنتظر بقلب واجف أن تعبر نعْمتي، أمام المقهى.

صغيرة الجسد، موسيقيّة الخطو، مُرهفة الخَصر حتى تكاد تطوّقها أصابع يديّ، فستانها

الأصفر الفاتح فريد في لونه ونسيجه وفي أناقة انسيابه على القدّ الرشيق البضّ معاً، ينوس على الساقين بسمانيتهما الممتلئتين، كاملتين في دقّة سَحْبَتهما ، كاملتين في دوران خَرْطَتهما، إيقاع مشيتها عندئذ يتردّد الآن في ساحة روحي التي أظنّها قاحلةً خاوية حيناً، وأراها حيناً مزدحمة مثقلة بكراكيبَ الذكريات وأنقاض السنين.

أما زلتُ أنتظر عبورها؟ وهي المُقيمة؟

لماذا أجد أنّها رسالةُ رؤياها البحر؟ مهما كانت تقطن في أفريقيا؟

لست واثقاً أنني سوف أرى الآن مَنْ تَعزّ، بل تستحيلُ. بل أعرف أنّ ذلك لن يحدث، مع أنّه قد حدث، في فترة لا انتهاء لها، على شطّ هذا البحر.

أهذه شذرات ممزّقة أسمع حفيفها من الداخل ولا أرى لها أثراً.

أنا الآن في السابعة من العمر، ما زلت وحدي، في «أبو قير» على سيف البحر، في وسط خليج صغير. مملوء بمياه شفافه بللورية النقاء، تترقرق فيها خطوط متعرّجة كأنّها مرسومة بقلم متحرّك رقيق، تذهب وتجيء بنعومة بين الصخور الصغيرة اللامعة التي تنحسر عنها المياه فتجفّ بسرعة ثم تعود فتبتلّ.

سرعان ما غاب المايوه الأزرق الباهت الذي كانت ترتديه ڤيكتوريا - كنتُ أحبها - وكانت ممشوقة القوام جميلة، أنثوية وكأنّها ليست من هذه الأرض، أصبحتْ الآن نقطة بعيدة في البحر الواسع. وكانت أمي قد سبقتها إلى ما بعد البراميل، فلم أكد أراها بين ما تثيره الأمواج من زَبَد قليل.

كنت أقف في وشل الماء الصافي قليل الغور، وأنظر إلى الجسر الخشبي الممتد إلى داخل البحر على أعمدة مستديرة قصيرة من الإسمنت اللزج تنتفض عليه طحالبُ خضراء شفافة، تلعب في الماء، وتهتز، مخلوقات حيّة، ثم تخرج من سطح الماء مبللة ممتزجة الألياف، ثم تجفّ فجأة وتصْفَرّ وتصبح يابسةً كالورق القديم، بلا حراك.

ولم يكن هناك الآن، في الظهر، من يقف على الجسر بأعواد البوص وجرادل الجمبري والدود الصغير طُعم الصيادين الهواة، فقد كانوا قد انصرفوا، وتركوا كل شيء وحده، كان الجسر يمتد بخشبه الجافّ بعيداً إلى داخل البحر لا ينتهي إلى غاية.

كانت الوحشة على الشاطئ كاملة ، لم يكن هناك أحد من المستحمّين في هذا الظهر

الهادئ، وكانت الشمسيات المتناثرة المتباعدة قديمة الألوان، تلقي بظلها على المقاعد القماشية المفتوحة الخالية، وحتى حارس البحر، بصفّارته النحيلة الصوت لم يكن موجوداً.

كنت وحدي لا أعرف كيف أدخل البحر الواسع العميق مخيف السحْر، ولا أعرف كيف أرجع عنه، ما زلت أقف ـ وأنا في هذا العَقْد الثامن من العمر ـ أقفُ هناك على شاطئ البحر الذي أحبّه ولا أفهمه.

كنت وما زلت أذهب، في مضض هذا الحب الذي لم أكن أعرف كيف احتمله ولا أعرف كيف ينتهي، إلى كازينو كليوباترا، وأقضي ساعات بعد الظهر المبكّر أنظر إلى البحر، وأحلم أحلاماً مضطربة، أحاول أن أقرأ رواية، أو أنتظر صديقاً قبل ميعاده بكثير، أو أقرّر، خلال ساعات، هل أذهب إلى سينما، أيّ سينما، أم إلى قهوة الفريسكادور أو پاستروديس في شارع سعد زغلول، أو سان چيوڤاني في ستانلي، لمجرّد أنني لا أطيق البقاء بين أربعة حيطان وحدي.

لا غفران أبداً لقسوة العالم، على هذه الشواطئ، وعلى كل شواطئ العمر وشواطئ الأبد، قسوة نهائية مطلقة، لا شيء يرجحها، أو يفسّرها. ونبض دمي يضرب في الوحشة الصمت، ما أشد الإيجاع.. الدموع لا تجف ولا تُرقأ، ولا تعني أحداً على أيّة حال.

إذا كانت هذه القسوة سمة من سمات هذا البحر، فإنّها ـ كالحياة نفسها ـ لا تتنافى مع حيوية نابضة متجدّدة تستقي مياه وجودها من عراقة الأرخيولوچيا وحداثة الواقع المعاصر معاً، حيوية نابعة من ثقافات قديمة ومتنوّعة تُشكّل نوعاً من هويّة مشتركة فيها تناغم وفيها تناقض ولكن ليس فيها مونوليثيّة مُصمتة قالبية، هذه هُويّةٌ تدخل فيها آثار تراثات عريقة، لكن لم يعفُ عليها الزمن، ليست فقط تاريخية بل هي ما زالت فعّالة، ما زالت تملك شحنة قويّة من الطاقة.

انطلقت قريباً جداً منيّ على الشارع الضيّق بين شاطئ المكس وحائط القلعة القديمة المهجورة، عربةُ حنطور مثقلة بالعساكر الاستراليين، مكوّمين فيها ومتدلّين من جانبيها ومعلّقين بمؤخرتها، بقبعاتهم المدوّرة العريضة وجثثهم الضخمة الشاهقة، عملاقٌ منهم أخذ مكان العربجي الذي انْحشر جنبَه فارغ اليدين مُسلماً أمره للّه، والعملاق أخذ يفرقع بالكرباج فوق ظهر الحصان، فراح يعدو كأنّه قد جمح بالعربة المائلة إلى جانبها بخطورة، والأسترال يصفّرون صفيراً ثاقباً يائساً ويصرخون باستماتة: هَا.. شي.. شي، بأعلى أصواتهم، في صمت الشارع الخالي في عتمة المساء، ذاهبين إلى موتهم في «العَلَمين».

بعد أنقاض البيت الذي سقط عليه طوربيد طلياني، السنة التي فاتت، وتكوّمت أحجاره

القديمة وترابه وخَشَبُه، ونَبتت فيها عناقيدُ ملْتفَّة من النباتات والحشائش شكلُها، في العتمة، مهدِّد، كانت رائحة البحر، دافئة.

كانت مصابيح النور الزرقاء، متباعدة وأبواب البيوت مفتوحة ومظلمة كأنّها لا تغلق أبداً، ورأيت جماعات صغيرة من العساكر الأفريكان السود الضخام، والإنجليز الشُقر ناحلي القامات، وعدداً قليلاً من أهل البلد بالجلاليب والبلاطي الخفيفة أو البنطلونات، معظمهم كبار في السن جداً، يخرجون ويدخلون البيت بصمت وسريّة.

حضور هذا البحر قويّ وصوت أمواجه تضرب حجارة الرصيف رتيبٌ وعنيد، نزلت جماعةٌ صاخبة من العساكر الأستراليين، بقبعاتهم العريضة الواسعة، من عربة حنطور وقفت أمام كازينو «زفير»، وهم يصفّرون للبنات والنسوان بملاءاتهن المحبوكة على الأرداف. ويهتفون دون جديّة ودون اهتمام تقريباً: "Come on , Bint,. Fantazia, Come on, Luv".

صيادٌ فارعٌ وشابٌ، محروق الوجه ووسيم وأزرق العينين، ما زال ـ وحده تقريباً ـ يقف أمام بضاعته التي خرج بها، بعد طول عناء، من الأعماق المظلمة، ينحني على طشت كبير وعميق مليء بماء البحر، تخبط في جدرانه النحاسية المستديرة ترسةٌ ضخمة، محبوسة وحية وبطيئة الحركة.

الترسة تواجه الآن، في الحبس والقهر، مصيراً خانقاً.

أتصوّر أنّ للبحر الأبيض ثقافة وفعالية تتسم، إلى جانب القسوة والصراع، بميزات أراها متوسطية بامتياز، هي بالتحديد، الاحتفاءُ بجمال الحياة ومسرات المعرفة، والنشوةُ بالحب، ووضعُ المطلق المتسامي، الصحراوي أو الجبلي أيْ الحارّ العنيف أو الصخري السامق، في مقاييسه الإنسانية، إنّ «المتوسطيّة» لا تروّض المطلق الوحشي ولا تُدجّنه، بل هي تُؤنسنه، تجعل من ألوهيته وضعاً إنسانياً، أي تُوحِّد توحيداً كاملاً بين الإلهي والإنسانيّ، هذا هو ميراث الأرثوذكسية القبطية الاسكندرانية، في مواجهة صَلَف الكبرياء الإلهي الجرماني مثلاً، أو في مواجهة انسحاق البشري الهندوكي مثلاً، في الوقت نفسه.

ليس الأوليمپوس بعيداً عن شواطئ المتوسط. وما يدور فيه من مكائد ودسائس وعربدات إلهية هي أساساً على المقياس الإنساني، وليست الهيلينستيّة الاسكندرانية بعيدةعن النقاء الأثيني الملتبس بين مثالية أفلاطون و «موضوعية» أرسطو.

وإذا كنت أحسّ أنني ـ حقاً ـ حفيد كاليماخوس، وأپولونيوس، وثيوكريديس، شعراء

الموزيون السكندري العريق ، فذلك أنّني متوسطيّ وصعيديّ في الوقت نفسه ، وثنيّ وقبطيّ معاً ، مصري وعربيّ معاً ، والمتخيّل المتوسطّي عندي هو تلك الرومانسية الصارمة ، وتلك النشوة الرعوية التي لا تُغمض عينيها قط عن الهموم اليوميّة ، من غير أن تسقط في ابتذال اليومي العارض . ذلك البحث الدائب عن آفاق غير مسبورة ، هؤلاء الشعراء المتوسطيون هم الذين كانوا أسبق إلى تناول ما هو أرضيّ وسام متعال ، ما هو واقعيّ وما هو أدخل في باب السرّ وغير المتوقّع وغير المعروف معاً ، وإذا كانت صعيديّتي الحارة العارمة المحوطة بالسرّ والغموض تغلب متوسطيتي أحياناً ، فما زلتُ أبحث عن توازنٍ محكوم عقليّ وعن تدفّق عفويّ متثالٍ في وقت معاً .

وما زلت أحسّ بالقربى الوثيقة بين الأبصاليات والذكصولوجيات القبطية التي تُرتَّل في تمجيد الرب ومدح العذراء في بهجة الأعياد ، وبين مقامات البديع الهمذاني التجريدية الشكلانية فيما يبدو لأول وهلة ، وبين أشعار الحلاّج وابن عربي ومخاطبات النفّري التي توشك أن تكون ملغزة عييّة وما أعظم إعجازها وفصاحتها ، في وقتٍ معاً .

على ذلك ا لحدّ الدقيق بين الوضوح والإبهام يقع المتخيَّل المتوسطي عندي .

أي بين القاعدة الذهبية ، والتوازن المحسوب والتعقّل المنطقي من ناحية وبين الجموح والاندفاع والجنون من ناحية أخرى ، وفي الآن نفسه .

فإذا كنّا نذكر أپولونٍ فلعلّنا لا ننسى ديونيزيوس ولا العربدات الأورفيّة ، وإذا كنا نذكر أرشميدس وبطليموس الجغرافي فلا ننسى قسوة الرهبان النُسّاك بين حفافي المتوسط والصحراء ، ولا ننسى الصوفيين والدراويش ومجانين الله .

ذلك أنّ للمتوسط بُعْداً أفريقياً لا يقل أهمية عن بُعده الشمالي .

ما أشد رهبة هذا اليمّ ، وما أقوى دعوته وغوايته ، عذوبته لا تُضارع .

سرتُ على الرمل المبلول متجهاً إلى هذا الغمر الطامي بكُتَل الماء الضخمة السوداء ، حتى وصلت إلى الشطّ ، وكان تصميمي ثابتاً وكأنّني في غيبوبة ، وكانت أمامي خطوة واحدة .

أتخيّل عالماً كلّه لحظاتٌ حادة ولامعة .

كحدّ سكين .

قاطعة .

ليس فيه لحظات مترهلة مجوّفة سميكة الجلْد.

ليس فيه عجينٌ حامض خمران.

أريده.

عالماً لا يُطاق.

كأنّ حبيبتي - هل هي اسكندريتي أم هي امرأتي الواحدة المتعددة معاً؟ - لم تغرق تماماً في لحم جسمها. ذهبتُ إليها طافياً على غَمْر هذا الجسد.

فكأن جسمها سوف تترقرق على سطحه مياه البحر غير المرئية.

سكبتُ نفسي على جوارحها الناعمة.

سوف أقول: عينان كأنّهما زهرتان منوّرتان طافيتان على ماء الشاطبي وأبو قير وجليونوپولو.

عبق ماء البحر الملح، نفث سمك ذفره يتضوّع.

الصَدفَة التي رأيتها، ذات حلم، وردية اللحم، داكنةٌ، حجريّة اللزوجة، متماسكة وطريّة، على شاطئ جسمي الرمليّ، ما زالت ماثلة، لا تغرق ولا تجفّ.

ليس فيه عودة، ولا مجيء، ذلك البحر قائمٌ، لا يَحُول، وتلك التي معي. هما البدء الذي لا يزول ولا تدور به دورة ما. البدء أصلاً قائم دون أن يكون ماضياً ولا حاضراً وليس له مستقبل.

هو «الآن»، فقط. دون أدنى حس أنه «الآن».

عصا سحرية قد محت عنه المستقبل الذي أصبح ماضياً فيما بعد والذي لم يطرأ قطّ بعدما كانت معي، وكان هناك سلام، ونور الصبح الرائق.

جئتُ من «محرم بك» مشياً، إلى «محطة الرمل»، تركت ورائي أحزان صباح ثقيل السحاب في سماء الاسكندرية الفضيّة، المقفلة على نفسها فوق البحر، وعبر «السلسلةَ»، وقفتُ عند «الشاطبي»، تركتُ الكورنيش، ونزلتُ على سلالم متعرجة منحوتة في الصخر المتآكل الزلق تحت قدمي، كانت السلالم تغوص في مياه بحرية هادئة، ويهتز موجها في دوائر تتسع حتى تصل إلى حافة جدران الصخر فتصطدم به بخفة، رغوتها متقلّبة الزبد، وتحت قدميّ العاريتين، بالضبط عند التقاء الماء بالصخر، طحلبٌ مخضر كث الوبرة، مُخْضلّ بالبلولة اللزجة، إذا

انحسرت عنه موجة الماء الشفافة، هفهافة القوام، جفّ الطحلب بسرعة واصفرّ لونه قليلاً ونشف الماء تماماً، يبيضّ جسد الطلحب شيئاً فشيئاً، فإذا هو غضٌ وناعم أملس يلتف بلدونة ملتصقاً بحافة الصخر الدائرية، حتى يرتفع الماء فجأة، ويلطمه برفق، فيبتل من جديد، ويعود أخضر غضراً كثيف اللحم.

هل هذا الطحلب هو كتابتي؟

النور يأتيني من فتحة علوية واسع منقورة في السقف الحجري مضطرب الجواب، فيغمر الاتساع الداخلي المحصور بين صخور مشقّقة عليها طبقات بارزة قليلاً متلوية الخطوط بلون أكثر صفرة كأنّها هشة ومتماسكة بالكاد، وينفتح إلى جانبي في الجدار المحبّب، نفقٌ متحدّر نصفه العلوي القريب مني جافٌ، مدوّر، أرضيّته رملية مفروشة بقواقع بيضاء صغيرة وكبيرة، ثم يهوي النفق، وأهوي معه، إلى الماء، وتلتطم الأمواج فيه ويرتفع سطحها المتراوح المرتطم ويضيق حيّز الفراغ فوق الموج حتّى يغوص النفق تماماً في الماء الذي يملؤه، ويغمرني حلمٌ لونه أزرق داكن، وأغوص حتى العمق المدفون الذاهب إلى تحت في ظلمة القاع.

أسمع هدير المدفع الضخم على السلسلة، في الشاطبي، مرّة و احدة، فيدوي الأفق بصدىً مليء مكتوم على حافة الشفق المُصمت.

القمر ساطع على موج متراوح متناوب الزبد، وشَبَح السفينة بعيد، يسري بلا صوت، كأنّما من غير محرك، من غير بحّارة، من غير بوصلة ولا دفّة، لكنّه كأنّما يعرف طريقه.

روح مسكوبة، نازفة، مفتوحة بلا أسوار.

غرابة التماسّ اللصيق الذي لا ينبع عن دخيلة هذه الروح.

عينُ الجسد المظلم تطلّ على أفق خاص بها، وحدها.

لن أختلف مع من وصفني بأنني «مغامر حتّى النهاية، وأنني أكتب بلا خوف أو تردّد، أقف في وسط الكبرياء، وفي محيط عشق يستوعب كل صعاليك الخروج على المؤسسة والنمط، أحتضن المسافات ولا ينتهي سفري عبر النفس الإنسانية، لا تؤرّقني الحداثة لأنني الأب الفاضل في مجراها»، ليست هذه كلماتي بل بعض ما قيل، وبغضّ النظر عمّا فيه مما قد لا أستحق ، فإنني ـ كما قلت ـ لا أنازعه.

يرجع الأثر المتبادل، بين حياتي ومسيرتي الأدبية ـ فيما أتصوّر ـ إلى مجموع الخبرات الحياتية والفكرية والوجدانية، والخبرات اليومية العادية، إلى جانب خبرات الكفاح في عدّة ميادين مختلفة من العمل الثوري السياسي في الفترة المبكّرة من عمري. ا العمل في مجال منظمة تضامن الشعوب الإفريقية الآسيوية واتحاد الكتّاب الإفريقيين ـ الآسيويين، بما أتاحه لي ذلك من سفر واتصال ومعرفة ببلاد وآفاق وشخصيات ليست عادية وليست متاحة للجمهور العريض أو للناس بشكل عام. فَمنْ من الكتّاب مثلاً سافر إلى أو عرف أنجولا أو موزمبيق أو منغوليا. مثل هذه البلاد نادراً ما يسافر إليها الكُتّاب ونادراً ما يتصلون بكتّابها وزعمائها والمناضلين في سبيل التحرّر فيها ـ كل ذلك لا شك كان له أثره في تكوين ما يمكن أن نسميه تلك السبيكة أو البوتقة التي تمتزج فيها هذه العناصر، بما فيها عناصر القراءة والنهم إلى المعرفة وتجارب الحب والسَجْن. كلّ ذلك يكوِّن هذه السبيكة التي يصعب فصل أحد مقوّماتها عن المقوّمات الأخرى كالضفيرة التي يصعب فصل إحدى غدائرها عن الباقي، من هذه الخبرات ما عرفته في عام ١٩٤٦ وفي الاسكندرية حيث كانت مصر والمنطقة العربية تموج بتيارات النضال ضد الاحتلال العسكري الإنجليزي الذي كان مسيطراً على مصائر البلاد..

هي أيام لا يمكن أن تُنسى.

حينما كنت في السنة النهائية في كليّة الحقوق من جامعة الاسكندرية، كانت تسمّى عندئذ جامعة فاروق الأول، خرجنا في مظاهرة بدأت صغيرة مع مجموعة من الطلاب ثم انضم إليها الكثير فالكثير وفي شارع اسمه سعيد الأول في ذلك الحين، تضخّمت المظاهرة بحيث انضم إليها آلاف مؤلّفة من الناس، الجميع يهتف بسقوط الاحتلال والاستعمار والدعوة إلى التحرّر والاستقلال. ردّ علينا الجنود الإنجليز برصاصهم ومدافعهم الصغيرة الـ «تومي جَنْ» وسقطت علينا طلقات الرصاص من سطوح العمارات العالية التي كان يقطنها أجانب ينطوون تحت جناح الاستعمار، الأجانب الذين تمصّروا وعاشوا حياة البلاد والأجانب الذين كانوا عملاء للاستعمار. كان الرصاص يتدفّق.. وفي ثانية واحدة حيث كان يسير إلى جنبي في المظاهرة صبي ربما كان عمره خمسة عشر عاماً، كنت وقتها بحدود العشرين عاماً، صبي من الفئات الشعبية، يرتدي «جلابية»، سقط ميّتاً، الرصاصة مرّت إلى جانبي ربما بشبر واحد لتخترقه، وسقط.. وفي يوم تال كانت المظاهرة في ميدان محطة الرمل في الإسكندرية، وأذكر بقوّة كيف أنّ العساكر الإنجليز كانوا يقفون بالعربات الجيب والمدافع الرشاشة الصغيرة. كنّا قد مررنا بجانبهم.. احتشدت المظاهرة الصاخبة حول كشك خشبي في وسط الميدان، على مقربة من تمثال سعد زغلول الشامخ المهيب، حوصر العساكر الإنجليز الذين كانوا بداخل هذا المبنى الخشبي، وجاء تصرّف بطولي أيضاً من أحد شباب أولاد البلد حينما نزع «جلابيته» وغمسها «بالكيروسين» وأحرقها وألقاها من نافذة المبني فاحترق بأكمله. تلك كانت قمّة الأحداث.. وانطلق الرصاص مرّة أخرى من السيارة العسكرية التي تحمل رشاشات الـ «تومي جَنْ» وتفرّقت المظاهرة وفُرض حظر التجوّل.. أذكر ليلتها كيف أنّ الإسكندرية قد صمتت تماماً وتوقفت بها الحياة. لم يكن يقطع الهدوء المنذر المقلق إلاّ طلقات رصاص متناثرة.. تدوي في سكون الليل.. ويتضخّم صداها بقوّة..

كنت حينئذ أشارك في حلقة ثورية، أقوم بكل شيء تقريباً من تنظيم المظاهرات والإضرابات والاتصال بالعمّال إلى كتابة المنشورات وأحياناً توزيعها بنفسي ولصقها على الجدران. تلك كانت فترة حافلة بقمّة النشاط الثوري.

أما عن تجارب الحب التي مررت بها فإنّ قصص الحب لا تحكى.. ولكن من يقرأ رواياتي وأشعاري.. يعرفها جيداً ويعرف دقائق منها، وخفايا المشاعر التي لا تجد تعبيراً عنها إلاّ في الفن حقيقة.

من صفحات طفولتي، ما أذكره بمزيج من الحنين واستعادة مباهج وأفراح. وأيضاً أحزان غريبة. في فجر هذه الطفولة كنت الولد الوحيد بين عدد من الأخوات البنات، في بلادنا، خاصة وأنّ أبي جاء من الصعيد «الجوّاني» من أخميم، فللأولاد الذكور وبالأخص عندما يكون الأول البكر صبياً، تكون له الأولوية ومعاملة متميّزة. لكنني كنت دائماً أناصر أخواتي البنات على أمّي التي كان تؤثرني بالأطايب وتحرمهن منها، كنت أثور على هذا وأرفض، ومن هنا انعكس إيثاري واعتناقي لفكرة النديّة بين الرجل والمرأة والتمرّد على السلطة الأبوية، والسلطة الذكورية، والسلطة بشكل عام.

أتصوّر أن ذلك قد انعكس في تمرّدي على الواقع، كما يتضح في كتاباتي. أؤمن بالمساواة والنديّة بين الرجل والمرأة، وبين الناس جميعاً، ولقد كنت وما زلت ضد التفرقة. وبالتالي كانت طفولتي طفولة مدلّلة، وفيها نوع من الحرص الزائد عليّ بحيث أنني لم أعرف حقيقة معنى اللعب في الشوارع والانطلاق مع الصبية الصغار.

حدث بعد ذلك أنني قضيت إجازاتي الصيفية الطويلة في المكتبة البلدية، المكتبة العامة في الاسكندرية، أفتح المكتبة مع عمّالها وموظفيها، وأنصرف معهم أيضاً حتّى أنّهم تصوّروا أنني موظف فيها، قرأت كل ما استطعت قراءته في هذه المكتبة، اتخذت لنفسي منهجاً غريباً في القراءة، أخذت أقرأ بالترتيب الأبجدي لحروف المؤلّفين، إلى أن أجهزت عليها، ثم انتقلت بعد عدّة سنوات إلى القسم الإنجليزي.

كنت أجد في الجوّ العائلي الحفيّ بي، نوعاً من الدفء والحرص، ولم يضطرّني هذا إلى أي نوع من اللين أو الاعتماد على الآخرين بل على العكس علّمني فيما بعد كثيراً من الصلابة أفادتني في خلال فترة الاعتقال والمحن التي يمر بها الشاب في مقتبل حياته وحتى الآن. فيما أقدّر، لم تعوزني المقدرة والصلابة في مواجهة ما يمكن أن يقع في الحياة من مشاكل وصعوبات.

لم يأت شغفي بالقراءة في بداية حياتي الطفولية بتشجيع من أحد، فقد كان في بيتنا بضع كتب قليلة جداً، منها كليلة ودمنة، الأدب الكبير. ومنها مختارات من الآداب العربية القديمة التي كانت تدرس في المدارس لفترة العشرينات أو الثلاثينات وكتاب كان له تأثير بالغ عليّ هو «الأدب والدين عند قدماء المصريين». . بمجرّد أن استطعت القراءة حيث كان عمري ثماني سنوات، قرأت تلك الكتب وتركت بداخلي علامة لا تُمحى.

تلك كانت طفولة اسكندرانية. الاسكندرية عندي لها أكثر من دلالة، ولدت في

الاسكندرية، ونشأت وتعلّمت فيها، وعانيت، وأحببت واعتقلت، وعرفت معنى الرفاهية المادية والروحية، ومعنى الضنك والعوز أيضاً. تزوّجت فيها حبيبتي، وحرصتُ على أن يولد فيها ولديّ إيهاب وأيمن. هي بلد جميلة، انفتاحها على البحر يجعلها تبدو كأنها بلا حدود بلا أفق، براحٌ مفتوح إلى ما لا نهاية أو على اللانهاية.. يثير أسئلة المصير وراء هذا العالم، تلك الحياة، كيان مليء بالأسرار، لعب دوراً في التكوين الروحي للمرء. الاسكندرية معشوقتي، ولكنها ليست الوحيدة، فبلد أبي أخميم في عمق الصعيد أيضاً معشوقتي الأخرى، لأنّها تمثّل شموخ الجبل، ورحابة النيل وخصوبة الأرض، تمثل عمق التاريخ المصري الذي يعود إلى ما قبل التاريخ نفسه.. وفي هذه النواة الصلبة للوجود، إذا صح التعبير، أمضيت سنوات من الطفولة المبكّرة وتجارب مؤثرة في طفولتي وفي مطالع الشباب.

من ناحية أخرى، قلت في موضع آخر إنّ الشعر قوة.. لعله أقوى وقعاً من الرواية أو القصة، ولكنني لا أميل إلى المفاضلة بين نوعين من أنواع الفن كلاهما يمثل احتياجاً عميقاً وأساسياً في الروح والنفس والوجدان، الشعر لا يقل عن الرواية، وإن كانت الرواية قد بدأت تأخذ مكانة سائدة في الحقبة الأخيرة وأصبحت هي «ديوان العرب» بدلاً من الشعر قديماً. ولكن ما زال للشعر في تصوري مكانة لا يمكن أن يستبدل بها شيء آخر، بل إنني أتصوّر أنّ قوّة الشعر تتضح أكثر إذا أصبح يدخل أو يسري في تضاعيف العمل الروائي عند أكثر من كاتب وبالتالي عندي أنا بالذات. في واقع الأمر لم يفارقني الشعر. بدأت شاعراً وكتبت الشعر الموزون المقفّى، وأنا في الرابعة عشرة من عمري، وانتقلت منه إلى الشعر متراوح النغمات. وبهذا أصبح الشعر جزءاً أو مقوّماً لا ينفصل عن نسيج العمل السردي عندي سواء كان في القصص القصيرة أو في الروايات، لست الحالة الوحيدة في هذا، فالشعرية أصبح لها حضور قوي في الأعمال الروائية والسردية.

لي ستة كتب شعرية منشورة أحدثها بعنوان «سبع سحابات»، لم أبدأ نشر شعري إلاّ منذ عهد قريب في التسعينات، لكني لم أتوقف عن كتابته.

يواجه الشعر في المرحلة الحالية موقفاً جديداً في التلقّي. فالمشكلة هي مشكلة التلقي، وليست مشكلة الإبداع.. بمعنى أنّ الجمهور العريض أو القاعدة الواسعة من القرّاء حتى عهد قريب قد تربّت أو نشأت ونمت ذائقتها الشعرية على نوع معيّن من الشعر هو النوع الذي يمكن أن نسميه تقليدياً وهو نوع قائم على تراث عريق وكبير من الشعر الموزون المُقفى على النسق

الخليلي . . ثورة الشعر الحديث بدأت بما سمي بشعر التفعيلة أو الحر . . ولم يكن ذلك إلاّ في أواخر الأربعينات ، والخمسينات . الآن يدخل الميدان شعر من نوع غير مألوف للقاعدة الواسعة من القرّاء تحت مسمّى «قصيدة النثر» . . هذه المغامرات الجديدة والاختراقات للنموذج المكرّس القديم في الشعر تثير مشكلة عند بعض القرّاء أو عند كثير منهم ، ومن هنا ظهر ما يسمى بأزمة الشعر الحديث أو أزمة الحداثة في الشعر وما إلى ذلك ، وهو في الواقع ليس إلاّ تعبيراً عن نقلة من نموذج مكرّس قائم اعتاد عليه المتلقي إلى مغامرات جديدة في الشكل والمضمون والتشكيل والرؤية .

في الشعر أو في النثر كان من الشخصيات ما له تأثير على تكويني الثقافي ، والحياتي معاً ، ما زال من الصعب أن أفرد بالذكر شخصية أو بعض الشخصيات لأنّ تلك السبيكة انصهرت وتكوّنت من عناصر متعددة كما قلت من قبل . هي كثيرة جداً ، امتزجت بمكوّنات روحية وعقلية وذاتية أيضاً بحيث أصبح الفصل بين ما هو خارجي وما هو نابع من الذات غير ممكن . لكنني أذكر شخصيات في الطفولة تركت فيّ بصمات أو آثاراً هامة . . منها شخصية منصور أفندي . . ناظر مدرسة الروضة الأولية التي بدأت أتعلّم بها فك الخطّ ، كان شخصية قوية ، وفي الوقت نفسه أذكر مس كاترين التي كانت تعلّمنا الإنجليزية وترانيم يوم الأحد . لا أنساها .

بعد أن نضجت وتعلّمت التفكير المنهجيّ ، كانت هناك شخصيات كبيرة في البداية ، كان هناك التنويريون الفرنسيون الذين قرأتهم مترجمين إلى العربية : روسو وڤولتير ، ثم جاء الفابيون الإنجليز ، برنارد شو وعائلته ويب وويلز والمفكّر اليساري المصري سلامة موسى ، ثم تفتّحت الآفاق على الرواية الروسية الكبرى . . ديستيوفسكي . . وتولستوي . . وتورجنيف وجوجول . ثم الروائيون الإنجليز . حينما كنت أدرس الحقوق في الجامعة كنت أقضي الوقت كله مع أصدقائي في كلية الآداب . . قرأت كل مناهجهم في «الإنجليزي» والفلسفة وحتى في الجغرافيا . . والتاريخ واللغة العربية . . في تلك الفترة كنت أقرأ للشعراء الرومانتيكيين الإنجليز . . شيلي ، وكيتس . . وبايرون . قمت بترجمة بعض أشعارهم إلى اللغة العربية . وعندما أجدت الفرنسية تعرّفت على الروائيين والقصاصين الكبار والسرياليين الفرنسيين الذين ما زال حضورهم قوياً في الذاكرة والروح . . وبطبيعة الحال لم أكد أترك كاتباً عربياً إلاّ قرأت له . . التأثيرات مختلفة . . والأهم قراءتي للتراث العربي القديم . عندما كنت صبياً قرأت في الكتب القديمة بالنسبة لتكوين الكتاب في ذلك الزمان (هم كتاب الخلفاء والولاة) أنّ الكاتب في عرف القدامى يجب أن يقرأ عشرة كتب

منها الكامل للمبرد ونوادر الأخبار والأغاني وصبح الأعشى، فأخذت على عاتقي في تلك الفترة بالذات أن أقرأ تلك الكتب وغيرها، ومن تلك القراءات المبكّرة عرفت تلك الثروة الفادحة أو الفاحشة من غنى لغوي ومعرفي في التراث العربي ومن ثم أصبحت اللغة عندي فطرة ثانية، وأصبحت حميم الصلّة بأسرار العربية وبما فيها من غنى متنوّع كبير.

أما عن الواقع الحالي للرواية أو القصة، فإنّ القصة القصيرة والرواية في تصوّري لم تشهدا ازدهاراً مثل ما يحدث فيهما من تفتّح ومغامرة الآن، في حقيقة الأمر أجد في إبداعنا بشكل عام وبخاصة في إبداع الأجيال الشابة ما يضارع أو يتفوّق في بعض الأحيان على ما ينتجه الغرب، فهناك مغامرات كلها جديرة بالاحترام، والحب. هذا ما دعا بعض المفكّرين إلى أن يقول: إننا في زمن الرواية.. فهذا الإزدهار للرواية و الدخول في آفاق جديدة وهامة من العمل الروائي وصل إلى إنجازات كبيرة.. هناك تياران أساسيان الآن: تيار يمكن أن نسميه رواية أو قصة الفكر والتأمّل والنظر، رواية المغامرة العقلية في سياق روائي بطبيعة الحال وليس في سياق فلسفي أو نظري، وهناك رواية ما يمكن أن أسميه اللامبالاة.. أو العدمية أو رفض القضايا الكبرى.. هذان التياران كلاهما جدير بالاهتمام.. كلاهما جدير بالأمل. أميل بدون شك إلى التيار الأول الذي يمتلك المقدرة على ضفر الأسئلة الفكرية أو المشاكل والمسائل والأسئلة الروحية مع النسيج السردي ضفراً محكماً يؤدي إلى مستوى رفيع من العمل الفني.

إنّ تيار الفكر والتأمل لا بد له في النهاية أن يتخذ منهج «الوصف الروائي». وبالنسبة لي أتصوّر بأنّ الوصف عندي على دقته وحفاوته بالتفاصيل ليس رصداً من الخارج لظواهر الأشياء بل على العكس ينطوي الوصف عندي على الأقل فيما أرجو على جانبين، الأول هو أن يتمثّل ويستوعب النواحي الداخلية أو بواطن النفوس والأشخاص بل الأشياء أيضاً بحيث تنطق الأشياء الجامدة أو يكون لها صوت. الجانب الثاني أن يلعب دوراً درامياً، دور السرد وليس الرصد السكوني الثابت أو ما يسمّى بالرصد الأستاتيكي الذي ليست فيه حركة.. فبمجرّد الوصف واللغة ودخول الاستعارة وطبعاً تصوير دخائل الأمور يتحوّل الوصف ـ وهو ما زال وصفاً لم يتغيّر ـ إلى دراما، إلى حركة، إلى شيء ديناميكي.

من التجارب التي لها أهمية كبيرة في مسيرتي، تجربتي مع مجلة طليعية هي جاليري ٦٨.. بعد كتابي الأوّل في سنة ١٩٥٩ الذي قوبل باحتفاء نقدي كبير، ثم بصمت كامل لفترة طويلة.. تلك كانت فترة ما يسمّى بازدهار الواقعية الاشتراكية، أو الواقعية النقدية.. ولكن كتابتي تجمع ما

بين هذه والواقعية السحرية، واقعية السيكولوجية. فوجئت بعد مرور سنوات بمجموعة من الشباب يطرقون بابي بنية إصدار مجلّة خارج سياق المجلات المعتادة، المألوفة، مجلة طليعية تجمع بين أصوات الشباب الجدد. . وقالوا : هل تتفضّل بأن تشترك معنا ؟ سعدت جداً، إذ اتضح أنّ كتابي الأوّل الذي قوبل بهذا الصمت الإعلامي كان له وجوده بين شباب الكتّاب المبدعين ـ اشتركت في هذه المجلة التي لم تعش إلاّ ثلاث سنوات وأصدرت ثمانية أعداد، لكن كان لها أثر كبير جداً في تطور الحركة الثقافية. . شعراً ورواية وفلسفة، وفكراً، ليس في مصر فقط ولكن في بلاد أخرى إذ سرعان ما ظهرت مجلات من هذا النوع في العراق والمغرب، تلك التي كانت تجربة هامة.

لعل « جاليري ٦٨ » كانت من أول المنابر التي عنيت بظاهرة سميتها، فيما بعد، «الظاهرة اللاواقعية» لكي أضعها في مقابل ما ذكرته الآن من أنّ هناك تصوّراً للواقعية، إنّها الرصد الخارجي للظواهر الاجتماعية والمشاكل السياسية والاقتصادية، والمشاهد اليومية العادية، مما كان سائداً في فترة أواخر الأربعينات والخمسينات وحتى أواخر الستينات. في مقابل هذا هناك ما أسميه بالواقعية بمعناها الأعمق. . الواقع عندي يشتمل على الحلم أيضاً، وعلى الفانتازيا، وعلى الخيال، وعلى الشعر. فهذا كلّه من واقع الحياة الداخلية للإنسان، وربما كان له تأثير في حياته اليومية أكبر مما يُتصور بكثير.

في تلك الفترة كان هناك تركيز على المشاكل الاجتماعية، وأحوال الفقراء ونحو ذلك، لا بأس، فهذا كلّه جيد، بل ضروري ومشروع لكن لا يمكن أن يُقبل إهمال الجانب الداخليّ الروحيّ، الحلميّ، للحياة، وهو الذي أسميته بالظاهرة اللاواقعية بهذا المعنى وهو في واقع الأمر الواقع العريض الذي يشتمل على كل جوانب الحياة ولا يقتصر على الجانب الظاهري فقط.

تلك ظاهرة لعلّ النقد الأدبي لم يُولِها عنايةً هي جديرة به.

النقد عندي تجربة إبداعية، ليست مجرّد دراسة أكاديمية، تحت قناع ما يسمّى بالموضوعية. ليس هناك ما يسمّى بالموضوعية في تصوّري. ومهما اتشح الناقد المفكّر بوشاح الحياد والموضوعية والتجرّد عن الذات والبعد عن الانحيازات فليس هذا صحيحاً لأنّه في كل كلمة وفي كل فكرة يوجد الجانب الذاتي إلى جانب الدراسة، والتقييم الذي لا ينفصل عن استجابة المفكر أو الناقد. ولهذا مثلاً فإنّ أكبر الفلاسفة والمفكّرين هم الذين تتسم كتاباتهم بحرارة واحتدام داخلي مؤثر إلى جانب المقدرة على النفاذ الفكري والعقلي. ليس هناك «موضوعية» إذاً في النقد. . الدراسة

الأكاديمية لها احترامها ومكانتها في الجامعات والمدارس ولكن ليس في الحياة الثقافية. النقد عمل وخلق نص إبداعي مواز للعمل المنقود نابع منه ولكنّه مواز له إبداعياً بحيث يمتزج الناقد بما تناوله امتزاجاً حميماً. . هذا تصوّري للنقد وهو نادر. . هناك الآن جهود مشكورة تستحق التقدير في العمل النقدي المتأثّر بالنظريات الأوروبية والتراث العربي النقدي في الوقت نفسه، لكن هذه الجهود مجالها في المجلات المتخصصة، ولا تصل للجمهور العريض كما كان يحدث في السابق. . وهذا يوحي بأنّ هناك أزمة في النقد وفي واقع الأمر لا يوجد أزمة.

مما يتصل ـ على نحو ما ـ بالظاهرة اللاواقعية في الأدب وبما أسميه النقد الإبداعي، ما كتبت عنه، في أدب نجيب محفوظ. كان ذلك في وقت مبكّر، إذ كتبت عن جانب لعل الكثير من النقّاد لم يمسوه وهو ما أسميته بالشخصيات الأسطورية والجانب القدريّ في أعمال نجيب محفوظ. . فمثلاً شخصية الأم، عنده، هي أكثر من واقعية، لها أبعاد أسطورية. . والأب كذلك. المصادفات التي تحدث في عالمه ليست على سبيل الاعتباط أو تأتي عفواً؛ بل هي تكاد تكون آلية ثابتة في أعماله، المصادفات أو تدخل القدر هو الذي يسيّر مصائر الناس وليس إرادة الناس بالفعل، تلك كانت الملامح الرئيسية عنده حتى الستينيات. هذا العالم المحفوظيّ تغيّر، ودخل فيه نوع من التأثرّات بما كان يسمّى فلسفة أو اتجاهات العبث، خاصة في مجموعته الشهيرة «تحت المظلة»، ودخل نجيب محفوظ أيضاً في محاولة التأمّل الفكريّ وما يقارب اتجاهات صوفية في أعماله الأخيرة، ما زلت عند رأيي بأن أفضل ما كتبه نجيب محفوظ هو الذي فيه سمات أسطورية وخاصة كلامة عن الفتوّات، والحرافيش، هذا العالم الذي هو أكثر من واقعيّ. . أنا على عكس أو على خلاف معظم دارسي ونقّاد نجيب محفوظ الذين يصفونه بالواقعية (هو واقعيّ أيضاً.) أعجب أكثر بالجانب الذي يتجاوز الواقعية في أعماله، وهو الجانب الذي يشوّقني باستمرار والذي يتجاوز الواقع السطحيّ والظاهريّ ويدخل إلى العمل الباطنيّ أو الأسطوري.

وعلى ذكر نجيب محفوظ الذي درجت وسائل الإعلام بتسميته «الكاتب العالميّ» تلك قصة مثارة باستمرار. في تصوّري أنّ أدبنا عالميّ في حدّ ذاته بدون إضافة أو تطلُّب آخر. لكن السائد أو المألوف أن نتكلّم عن العالمية باعتبار القرّاء الأجانب والترجمة والجوائز العالمية. إلى حد ما هذا صحيح وليس مرفوضاً تماماً. . لكن التعلّق بوهم العالمية بمعنى الترجمة أو الجائزة التي تأتي من الغرب اعتقاد خاطئ ومرفوض. يجب أن يكون عندنا الثقة بأنفسنا والاعتزاز بأدبنا وبقوميتنا بما يكفي لأن نجد في عملنا هذه الصفات العالمية أو الإنسانية إذا صحّ التعبير. ولكن هذا أيضاً لا ينفي

ضرورة أن نصل إلى قاعدة أوسع من القرّاء تزيد وتتسع لأكثر من قرّاء اللغة العربية وهو ما يأتي عن طريق الترجمة، في تصوّري أنّه لا بد من أن يكون هناك دعم من الجهات أو السلطات القادرة على هذا الدعم دون تدخّل منها. . تلك معادلة دقيقة تجمع بين الدعم المالي أو التشجيع المالي من الدولة أو جهات معيّنة لكن دون فرض الرأي بل أن يترك «الخبز لخبازيه».

فإذا كانت هذه التأملات تبدو غير مألوفة، فإنني لست الوحيد الذي يعتبر نفسه نورساً وحيداً. أظنّ أنّ كل كاتب يحوز على الصدق ما وسعه الجهد يظل في نهاية الأمر نورساً وحيداً على صخرة في يمّ متلاطم العباب.

(«اليقظة» العدد ١٦٢٤/ ١٤-٢٠ أبريل . . . ٢)

فصل الشتاء

أمطار الشتاء تأتي في نوبات مترددة ومتراوحة، تحمل الإحباط تأتي وتذهب باستمرار، لكن الأمل يتقد دائماً في قلب اليأس، ليس الشتاء عندي أمطاراً بل هو جفاف قاحل لا يلبث أن تونع فيه الخضرة.

أما العواطف فتثور في أي وقت، رائحة زهرة الياسمين، لمسة يد امرأة، مرأى سحابة طائشة في السماء. أما رياح الغضب فهي تهب عندي إذا مُسّت الكرامة على أي نحو.

الغيوم الملبّدة كثيرة، الكدح والإحباطات، لكنها انجابت، وانقشعت، من يستطيع أن يقي نفسه منها ؟ لا أتوارى بل أواجهها.

مرّت في حياتي غيوم متناطحة بين العمل لكسب العيش وتربية الأولاد وبين رسالتي في الثقافة وفي السعي نحو الحرية والعدل.. سلاحي عندما يقصف رعد الأزمات إيمانٌ بالقدرية لا يتزعزع، وعلى كل تسليمي بأهمية العلم والنظرة الموضوعية وتدبّر الاحتمالات، فإنّ إيماني بماهو مكتوب (ما دمت لا أستطيع تغييره) سلاح ماضٍ.

أما برودة المشاعر فهو موات بذرة الحياة المخصبة. عزلة القلب المثلوج. ضربة أتمنى أن تتفاداني حتى آخر لحظة في الحياة.

فصل الربيع

الينبوع الذي لا ينضب في حياتي هو الحب، والإبداع، ينابيع تسقي أرض الحياة وتخصبها.

والإيثار ، إذ أنّ العطاء عندي هو أخذ بكل المعاني .

عرفت أول زهور الربيع عندما صدرت روايتي «رامة والتنين» ولقيت ترحيباً من الأصدقاء الحميمين أولاً ثم من أناس كثيرين أعزّاء أدين لهم بالعرفان .

مَنْ يغرس فيّ شتلات الأمل ؟!

زوجتي، وأحفادي، ولديّ إيهاب وأيمن ، وأصدقاء العمر .

تعزف قيثارة الطبيعة على قلبي ، عندما تهفهف عليّ نسمات الجمال، عندما استشعر هبّات الحريّة .

أجمل زهرة في حياتي، زوجتي أولاً، ثم حفيدتي البكر ميْ إيهاب ثانياً، وبقيّة أحفادي تيا وتامر وهادي زهرات حياتي المونقة .

فصل الصيف

لا تؤلمني حرارة انتظار المجهول، على العكس تثيرني حرارة الانتظار ـ أياً كانت ـ وتوقظ مشاعري، في الصيف عادة أكتب أفضل من أي فصل آخر ، صعيدي المولد أنا، حرّ الصيف يستدعى حرارة الإبداع، انطلاق الصيف وأفقه المفتوح وشمسه الساطعة تلهمني .

لا تلهبني حرارة الصراحة الزائدة، لا . . بل أستريح إليها وأقدّرها حق قدرها وأحترمها جداً .

النسمات الباردة وسط زحمة الحياة، نسمات عذبة و ديعة و ليست باردة ترفُ على ظمأ القلب .

أما عاصفة الكراهية الحارة فلا تهب على أحد بعينه أيّاً كان، الكراهية عندي للفعل لا للفاعل، للكذب لا للكاذب، للتعصب لا لصاحبه، أكره الحقد والتزمّت لكني أغفر لمن يُكِنُّ البغض وضيق الأفق، أشفق عليه .

أشعر بعذوبة الحياة مائة في المائة. لكنها ـ بالطبع ـ لحظات عابرة تصل فيها النشوة بعذوبة الحياة ذروتها. يسهم في هذا الشعور ـ إلى جانب الحب ـ مشروبي المثلج في الصيف : الكركديه (العنّاب) والويسكي والعَرَق اللبناني وچناكليس .

فصل الخريف

الشخص الذي بلا أوراق كالشجرة المعرّاة من خضرتها . هو الشخص المنغلق على ذاته العاكف على مصالحه الذاتية الأنانية .

ليس عندي خريف للعمر . أتصوّر أنّ شباب الدماء ما زال مشبوباً، لعلّ نزعتي نحو الكشف والمغامرة والبحث عن الجدّة تنفي عني الخريف .

لا أعرف ما يُسمّى اصفرار الحياة، خضرة الحياة يانعة، ولون الحياة أحياناً قان متقد الاحمرار .

هشاشة الأحلام أقوى عندي من صلابة ما نسميه الواقع . الأحلام هي ساحة الحياة الحقة عندي، سواء كانت هشّة أم راسخة .

الأحداث تسقط مع أوراق شجر الخريف في كل الأوقات، وتُبعث من جديد ، في كل الأوقات

عرفت الاسكندرية حيث ولدت وأحببت واشتركت في الحركة الثورية واعتقلت وكذلك عرفت أخميم بلد أبي في الصعيد الأقصى، وهو بلد الخصوبة حيث الذهاب في غور الزمن ، كما عرفت «الطرانة» قرية أمي وهي موقع أثري يقع بين النيل والصحراء الغربية شمال الخطاطبة في مديرية البحيرة سابقاً. كل هذه المواقع ترتبط بدلالة عميقة أو بُعد أسطوري رمزي عندي.

المدينة عندي تمثّل حالة روحية أو سؤالاً ميتافيزيقياً أو مساءلة مستمرة للوجود وللمصير، هذه الحالة الشعرية نجدها في «ترابها زعفران» ، و «بنات الاسكندرية». أما أخميم فهي موقع الرواية التي انتظرت كتابتها منذ خمسين سنة وسميتها «صخور السماء». في هذه الرواية تمثّل أخميم الروح المصرية العميقة، أما «الطرّانة» فإنّها تمثّل المزيج المدهش بين الخصوبة وقوة تدفق النيل من ناحية وبين اتساع الصحراء الغربية التي تبدو أيضاً وكأنّ لا نهاية لها، مثل البحر في الاسكندرية الذي يبدو كأنّه لا ينتهي أبداً إلى شاطئ، المهم في ذلك عندي أنّ ظاهرة المدينة الحسيّة والعينية تمتزج بالبعد الرمزي والأسطوري بحيث لا يمكن الفصل بينهما.

بدأت علاقتي بالاسكندرية منذ أن ولدت بها. كان أبي قد جاء من أخميم، وأمّي من الطرانة، إلاّ أنني ولدت في حيّ شعبيّ في جنوب الاسكندرية هو «غيط العنب»، في ذلك الوقت كان هذا الحيّ يكاد يشبه جانباً من الريف حيث لم يكن به غير شارع واحد مرصوف وكانت باقي الشوارع من الحجارة والزلط، ترعة تشق الحي، البيوت من دور واحد أو دورين والحي كلّه به رائحة الريف ، خاصة أنّ كل بيت به حديقة أو كرمة وفي بعض البيوت كانت كروم العنب، إذا لم تجد مكاناً على الأرض فإنّها تتسلّق إلى سطح البيت ويونع العنب على تعريشة، فيتحول السطح إلى حديقة تعطي جمالاً خاصاً.

كان هذا الحي هو المقر الذي يأتي إليه القادمون من الصعيد أو الريف وكان معظمهم من

الأقباط وأيضاً من الطبقة الوسطى الدُنيا أو الطبقة العاملة لوجود أكثر من مصنع بالقرب من الحي الذي تحدّه من الجنوب الملاحات ومن الشمال ترعة المحمودية، فهو حي يقع بين مائين برغم أنّه بعيد عن البحر نسبياً، لكن الاسكندرية مدينة مائية وأنا شخص مائي.

أهم أثر عندي في الاسكندرية هو مدافن كوم الشقافة، مدافن محفورة في الصخر ودائرية، وتهبط إليها بسلالم، وبها فجوات وضعتفيها القوارير التي تمتلئ برماد الجثث المحروقة، هي مزيج من البناء التقليدي والفن الفرعونيّ واليونانيّ والرومانيّ، هذه هي الاسكندرية الفرعونية الهلينية الرومانية.

أول مدرسة التحقت بها كانت روضة الكرمة القبطية الأرثوذكسية. في هذه الروضة عرفت مُدرّستي التي لا تُنسى وهي «كاترين»، وأيضاً الشيخ الذي علّمني العربي، بعد ذلك التحقت بمدرسة النيل الابتدائية في غيط العنب وفيها عرفت الأستاذ «عبدالحميد بدر» الذي كتب لي قصيدة يشيد فيها بنبوغي المبكّر، ويقول مطلع القصيدة:

«بقول ساحر الألباب قُلتَه

فتنتَ الناسَ يا إدواردقلته»

كان ذلك عام ١٩٣٧. بعدها كانت مدرسة العباسية الثانوية وهي تقع على ربوة محرّم بيه وكانت مدرسة فخمة وعريقة مكوّنة من خمسة أو ستة مبان تُعلق في ممراتها لوحاتٌ فنيّة وبها ملعب لكرة القدم حسب المقاسات الدولية، كما كان بها العديد من الجمعيات الأدبية والموسيقية والنشاطات المختلفة، كنت دائماً في هيئة تحرير مجلّة «المنار» التي كنّا نصدرها كطلبة، هذه المدرسة تحوّلت فيما بعد إلى جامعة فاروق الأول عام ١٩٤٢ بمجرّد تخرّجي من العباسية، لم أغادر هذا الموقع لأني مكثت به كطالب في كليّة الحقوق.

أول مكان كنت ألتقي فيه بزملاء الابتدائية مقهى « بورصة المحمودية» وكانت تقع على ترعة المحمودية ولكن المكان المفضّل عندي هو قهوة إيليت المشهورة وهي في شارع صفية زغلول وقد عاصرت هذا المقهى منذ أن كان مجرّد صندوق لبيع الآيس كريم والجيلاتي، ثم تحوّل إلى كافتيريا ثم إلى مطعم له شهرة دولية.

أهم الأماكن التي كنت أتردّد عليها هي كازينو كليوباترا في كليوباترا الحمامات، ولكن يظل مكاني المفضّل هو كافتيريا «إيليت»، هذا إلى جانب الأماكن التي اختفت من الاسكندرية، وكانت مقاهي جميلة مثل «الفريسكا دور» الذي حل محلة عمر أفندي في شارع سعد زغلول،

وهذا هو المقهى الذي كان يجلس عليه المثقفون والعشّاق والمحبّون في فترة الخمسينيات ومقهى آخر اسمه «كازابلانكا» في الدور الثاني يطل على محطّة الرمل حيث كانت مواكب الجميلات تتوالى وبنات الأسكندرية كلهن يمررن أمامنا، كنت أذهب إلى هذا المقهى قبل الساعة الثامنة صباحاً وآخذ مكاني بجانب النافذة العريضة لمشاهدة هذه الاحتفالية الجمالية التي تمر كل يوم، وأيضاً مقهى «غزالة» التي حلّ محلها فرع البنك الأهلي وهو المكان الذي كنت ألتقي فيه بالخطيبة، والحبيبة التي أصبحت زوجتي.

في ليلة الغارة الكبرى على الاسكندرية وعلى وجه الدقّة في يونيو ١٩٤١، تهدّمت ميادين وبيوت في اللّبّان والبياضة وكرموز بعد أن سقطت عليها القنابل من الطائرات الألمانية والإيطالية المغيرة، وكان لها ضحايا كثيرون. في هذا الوقت كان عندي امتحان الثانوية العامة التي كانت تسمى في هذا الوقت بالثقافة العامة. لم أنم لحظة واحدة طوال هذه الليلة وكان عليّ أن أؤدي امتحان مادة الجبر والهندسة، كانت هذه هي المرّة الأولى والأخيرة التي كان عندي فيها ملحق في مادة وقمت بامتحان الملحق أمام لجنة أسيوط لأننا «هاجرنا» إلى الصعيد خوفاً من دمار الغارات، وكانت هذه رحلة عابرة إلى أخميم استمرّت فترة صيف عام ١٩٤١.

شاهدت الاسكندرية ثائرة في مظاهرات الطلبة عام ١٩٤٦ واشتركت فيها. كانت انتفاضة وطنية ضد الانجليز، وضد القمع البوليسي. كانت التظاهرة الكبرى في فبراير تقريباً، والتي انتهت بإحراق مركز البوليس الإنجليزي في محطة الرمل. أتذكّر أن أحد أبناء البلد قد خلع جلبابه ووضعه في الجاز وقذفه من شباك المركز وكانت تقف على بعد أمتار قليلة سيارة جيب تمتلئ بعكسر الإنجليز بمدافعهم الرشاشة التي على استعداد لإطلاق الرصاص. وعلى مسافة قريبة منهم كان يقف صف «المرابطين» وربما كان معهم الملازم أول أحمد حمروش الذي كان موجوداً بالاسكندرية في هذه الفترة وكان هو ضابطاً فيما يسمّى بالجيش المرابط وهم مجموعة من الجنود القادمين من الريف والفقراء، مظهرهم بائس حاملين بنادق عتيقة جداً.

سارت المظاهرة في شارع سعيد وكان الرصاص يطلق علينا من العسكر الإنجليز ومن البيوت التي كان يقيم فيها الأجانب ولا أدرى هل كان هؤلاء عملاء أم جواسيس أم مجرّد أناس خائفين. سقط بجانبي تماماً شاب من أولاد البلد وكان قريباً مني حتّى أنني لا أعرف كيف نفذت هذه الرصاصة من جانبي، وقبل المغرب نزل الجيش وفرض حظر التجوّل وظلّت الاسكندرية طول الليل تسمع طلقات الرصاص.

هذه هو المشهد الأول، أما المشهد الثاني فكان يوم جلاء «الخامية» الإنجليزية من معسكر كوم الدكة في العام ١٩٤٦ ـ هذا المكان قد اختفى الآن تماماً ـ كان هذا المعسكر على ربوة عالية أمام محطة قطار مصر وكان يرفرف عليها العلم الإنجليزي الذي كان يثير ثائرة الاسكندريين باستمرار، عقب هذه المظاهرة وسقوط الشهداء اختفى هذا المعسكر في الليل وأخليت الحامية وفي اليوم الثاني لم نجد العلم. وقد أصبحت كومة الدكة خالية تماما، هذا المكان الذي كان محظور الاقتراب منه نهائياً.

كنا قد رتّبنا لهذه المظاهرة قبلها بليلة واشتركت أيضاً في عملية التنظيم بقوّة، كانت المظاهرة حاشدة. مشياً في شارع النبي دانيال وهجم علينا البوليس من جميع الجهات وتفرّقت المظاهرة وأفلتُ من القبض علي بمعجزة حيث دخلت مباشرة في أول بيت وصعدت السلّم وطرقت باب إحدى الشقق وتقبّل أهل البيت هذا الولد الذي تتقطّع أنفاسه من الجري. وبعد انحسار هذه الهجمة أفلتُ من السجن في هذه الفترة ولكنني لم أفلت من الاعتقال بعد ذلك. في عام ١٩٤٨ ليلة ١٥ مايو عندما أعلنت الحرب في فلسطين قام البوليس بعملية اعتقال سُمّيت بقوس قزح سياسي، حيث تم اعتقال جميع الكوادر السياسية من مختلف الأحزاب والتيارات، حتّى أنّهم قاموا باعتقال اليوغسلاف والروس البيض واستمر اعتقالي عامين تقريباً.

في سنة ١٩٥٥ أعطيت لنفسي إجازة تفرغ من العمل في شركة التأمين الأهلية وأخذت مكافأة نهاية الخدمة وظللت لمدّة عام بدون عمل وبدون أن أخبر عائلتي، كنت أدفع لهم المقرّر الشهريّ المعتاد وفي ميعاد العمل كنت أذهب إلى آتيليه الاسكندرية الذي كان لصديقي الفنّان أحمد مرسي استديو فيه، أقضي فيه وقت الصباح والظهيرة، هذا الاستديو شهد ترجمة شعر پول إيلوار الذي ظهر بعد خمسين عاماً من ترجمته. كان الاستديو في قبو منخفض تحت الأرض وكان هذا المبنى يقابل مبنى محافظة الاسكندرية.

كان البيت عبارة عن استديوهات للفنانين وتحيط به حديقة صغيرة غير معتنى بها ولكنها كانت تحمل رائحة البكارة. كان نصف الشباك يطل على هذه الحديقة التي تقع على شارع فؤاد، إذ كان يعد شارعاً فخماً وممنوعاً على أولاد البلد المشي به، لم نكن مثلاً نرى امرأة بالملاية اللف تمشي فيه. كان ذلك في عام ١٩٥٥.

نفدت المكافأة فوجدت نفسي بدون دخل. بدأت أبعث رسائل استغاثة إلى أصدقائي في القاهرة، جاءتني برقية موقعة من ألفريد فرج تقول «أحضر حالاً»، سافرت إلى القاهرة ووجدت

عبد الرحمن الشرقاوي قد أعدّ لي وظيفة في السفارة الرومانية، كان ذلك قبل العدوان الثلاثي بأشهر قلائل. أقمت في عمارة في شارع يطل على مترو باب اللوق ـ حلوان ، كانت عمارة مرتفعة يسكن في الدور الأرضي الكاتب يوسف إدريس قبل أن ينتقل إلى الدور الثالث عشر في نفس العمارة فيما بعد. كان ألفريد يعمل في الجمهورية وأنا في السفارة وحدث العدوان ووقعت الغارات وأنا لم أكن قد عرفت القاهرة في هذا الوقت لكني مشيت في الظلام من شارع المبتديان إلى التحرير إلى شارع محمد جلال لكي أعرف آخر الأخبار من ألفريد في الجمهورية، كانت قدماي تحفظان الطريق أكثر مني.

استمر الوضع هكذا حتى تزوّج ألفريد ، وانتقلت مرّة أخرى إلى السكن مع صديقي الرسّام أحمد مرسي الذي كان قد انتقل هو أيضاً إلى القاهرة وعمل في وكالة أنباء الشرق الأوسط، وكان معنا المؤلف الموسيقيّ كامل الرمالي. أقمنا في أحياء الدقّي والعجوزة حيث كانت البيوت تطل على الغيطان مباشرة. كانت هذه المنطقة تقع على حافة العاصمة. أذكر في تلك الفترة أيضاً أنّه كانت توجد مدرسة في شارع المبتديان تحوّلت إلى مركز للمتطوّعين وتوزيع السلاح عليهم أثناء العدوان، هذه ظاهرة لم تتكرّر.

استكشفت القاهرة عندما جئت إليها في عام ١٩٥٦ ، القاهرة التي أحبها هي تلك التي اندثرت، لا أحب قاهرة الدقّي والمهندسين ولا الزمالك. عشت في القاهرة أكثر مما عشت في الاسكندرية، لكنني ما زلت أحسّ بأنني وافد وغريب في القاهرة وأنّ بلدي وبيتي وموقع حلمي هي الاسكندرية.

عندما انتهيت من كتابة رواية «صخور السماء» طافت بذهني بضع تأملات. «صخور السماء» تدور في أخميم، بلد أبي، التي لم أولد فيها، ولكنني في السابعة من عمري، عرفت فيها طقس المعمودية في كنيسة دير الملاك ميخائيل العريق.

فإذا كانت الاسكندرية مسقط رأسي ومطرح معاشقي الأولى، فيها عرفت مباهج الصبا والطفولة، وأحزانها الغريبة، ونشوات الشباب، وفيها أيضاً نهلت من ينابيع العلم الأولى وترشفت قطرات من غدق المعرفة ومضض الأسئلة التي لا إجابة عنها، فقد كانت أخميم ـ التي أتصوّر أن « صخوّر السماء» ترنيمة عشق لها تدور أحداثها وشطحات تأملاتها وتباريح وقائعها في الأربعينيات وحتى التسعينيات، كما لعلّها تقع في «اللازمن» الذي ما أني أراوده فهي بلد أبي وأسلافي الصعايدة العظام الذين ما كتبت «صخور السماء» إلاّ على سبيل تكريم وإسداء الولاء لهم ـ والتمرّد عليهم في آنٍ معاً، ذلك شوقٌ لا يريم من بين أشواق لاعجة أخرى تلهم هذه الرواية.

***

هأنذا في أخميم.

البلد العريق الذي ينتمي إليه عُمقْي وأصلي وأهلي، مسقط رأس أبي، الحكّاء العظيم، المكافح العظيم. وهي منبتي وإليها أنيب، بلد الشموخ والسموق ورفعة الجبل وخصب الوادي ورحابة النيل الإله حابي العظيم.

مدينة عسلها مشهور بصفاء اللون وصدق الحلاوة. مشهورة بناسها الطيّبين. خنْت مين إله الخصوبة، پانوپوليس، شميّن كميّن القبطية، مدينة پان الذي هو أصلاً أمون خالق الموجودات ومجددها باستمرار، مدينة البرابي الفاخرة الباقية بمصر من أيام جاهلية الزمن وعصور قدامى

المصريين، بها من التصاوير الجميلة والمنحوتات والتماثيل والمدوّنات بالقلم الهيروغليفي، قلم «الكتابة المقدّسة» ما لا يحصيه حصر ولا يحيط به علم.

مدينة مين التي يستبيحها ويتجلّى لها ويطوف بمغانيها ليلاً وأهلها نائمون أو يترصّدون حفيف أقدامه، وفي الصبح يعثرون على أحد نَعْليه مخصوفاً على طريقة القدماء طوله قدمان أو ذراعان، يقيمون له المولد العظيم الذي يلعب فيه اللاعبون بالعصا والأقواس ويراهن فيه الناس على الفائزين، لأنّه هو الذي قتل الجُرْجُون الحيوان القاتل المخوف، بأنفاسه النتنة، صاحب العينين اللتين يغطّيهما شعره الملبّد الغزير يرفعه عنهما ويصوّبهما إلى كل حيّ فيستحيل حجراً وصخراً من الصخور.

أخميم مدينة أبي وأسلاف أبي يوسف عبدالملك صموئيل منقريوس هرمينا، مدينة أصحاب الصنايع والمتاجر والمزارع، المشهورة، عاصمة الإقليم التاسع في مصر الخالدة أبداً، مدينة العظيم أخميم بين مصرايم، خصّه أبوه بقسم مصر الجنوبية، مدينة سقوط طفولتي من على سلّم يعقوب وصعود ماء صباي بين ذراعيّ البطة الصغيرة التي اسمها مارينا والتي هي إرهاص باكر بعشيقتي وكل معاشقي، مدينة معموديتي وتنصيري بملكوت النور البهيّ، «مدينة بأحجار مرمريّة ـ مثل اسكندريتي ـ طول كل حجر منها خمسة أذرع في سُمك ذراعين، وهي سبعة دهاليز سقوفها حجارة طول الحجر منها ثمانية عشر ذراعاً في عرض خمسة أذرع مدهونة باللازورد وغيره من الأصباغ التي يحسبها الناظر كأنّما فرغ الدهّان منها الآن لفرط جدّتها، كل دهليز منها على إسم كوكب من الكواكب السبعة السيّارة، جدران هذه الدهاليز منقوشة بصور مختلفة الهيئات والمقادير فيها رموز علوم القبط من الكيميا والسيميا والطلسمات والطب والهندسة والتنجيم».

أي صدقت يا مقريزي يا صاحب النظرة الصادقة التي رأت ما هو دفين الآن.

مدينة ميريت إبنة الملك ومغنيّة الإله آتوم ولابسة تاج الإله مين مضيئة قصرها عازفة الهارْب صانعة صديرية الإلاهة حتحور، ميريت أجمل امرأة في العالم ما زال الروح على شفتيها المفترّتَيْن عن ابتسامة مكنونة ورهيفة.

أراك يا أخميم، حتى القرن الخامس الميلادي، ما زالت الصروح سامقة مرفوعة البنيان للآلهة القدَامى، أوزير وزيوس، إيزيس وأفروديت معاً، بينما الفلاحون المطحونون تحت سطوة الإغريق قد انضووا تحت لواء يسوع المخلّص الفادي أفواجاً بعد أفواج، الإغريق أصحاب السلطة والجاه والثروة يفرضون طغيان الثروة وينعمون ببذخ الحياة، معابدهم قائمة بآلهتها الرخامية

البيضاء على أرضك الأفريقية السوداء يا أخميم كيمي، المذابح تسيل عليها دماء الضحايا الحيوانية الغضّة ودماء شهداء القبط، لتروي هذه الأرض التي لم تشبع قطّ من الدماء حتى الآن. المُتع الأبيقورية فاضحة جنباً إلى جنب مع نُسك الرهبان بقيادة شنودة الأول المولود في قرية من تخومك، حمحمات الجسد المتمرّغ في شهوات صارخة حيناً ومملة أحياناً جنباً إلى جنب مع قمع الجسد وَعنف اقتلاع الأوثان، تداعي اللغة اليونانية التي أرهقتها العصور والأمجاد القديمة جنباً إلى جنب مع عنفوان القبطية اليانعة التي تستجيش في نفوس المظلومين أشواقاً لا تُغلب، تفلسفات الآريوسيين، والنسطوريين وتحليلاتهم العقيدية التي تشطر شعرة الايمان إلى ألف تفريعة جنباً إلى جنب مع صرامة الأرثوذكسية الباحثة عن نقائها المتشبثة حتى الموت بمصريتها، سَرَف الفجور الديونيزيّ والعربدة الحسيّة والعقلية جنباً إلى جنب مع طهارة كُرْه العالم ونفي غواياته، معابد الآلهة القدامى بأروقتها التي ترتكز أكتافها على تيه لا ينتهي من الأعمدة اللازورديّة الشامخة المكلّلة بتيجانها زاهية الألوان وهياكلها المسدل عليها ستائر مطرّزة بالذهب جنباً إلى جنب مع الصوامع الضيّقة في البراري الموحشة وقلالي الرهبان المتوحّدين مع إيمانهم وجهادهم في رمال الصحراء النقيّة الخاوية المجرّدة عن كل شيء في عرائها المطلق.

أخميم المدينة التي سالت فيها دماء ثمانمائة وأربعة عشر شهيداً دفاعاً عن عقيدتهم الأرثوذكسية، قتلهم أريانوس في ثلاثة أيام، حتى أغرقت الدماء درب الظنّي الذي يأتيه المؤمنون من الشرق والغرب حفاة الأقدام خاشعين يركعون على أرضه، ويقبلونَ ترابه تمجيداً وعرفاناً بالجميل، لأنّ مذابح الشهداء لا تنتهي.

مدينة الأنوال التي تنسج خيوطها الحريرية من صميم الروح.

مدينة تي أمّ الفرعون العظيم الشاعر العظيم أخناتون، بنت يويا ذي المقام المرموق.

أخميم التي من أحجارها بنيت مزارات أبيدوس وكعبة مكّة المكرّمة.

مدينة كنيسة سوتير المخلّص من العذاب وكنيسة أبي سيفين ومارميخائيل، بلدة القديسين باخوم، وضالوشاه، ويسقوروس، واسكلابيوس، وأوليجيوس، وأرسانيوس، والأنبا شنودة، والأنبا بسادة، مدينة الشيخ كمال الدين بن عبد الظاهر صاحب مسجده، ومدينة العارف بالله ذي النون المصري إبراهيم الذي تقلّد علم الباطن وأشرف على كثير من علوم الفلسفة وكان كثير الملازمة للبرابي بيوت الحكمة القديمة، فيها التصاوير العجيبة والمثالات الغريبة التي تزيد المؤمن إيماناً والكافر طغياناً وقد فتح عليه علم ما فيها المكتوب بالخط المطلسم القديم وله كرامات فقد كان

من الملامتية وحوّل الحَصى إلى حجر كريم، رضوان الله عليهم أجمعين.

أخميم مدينة أعجب الهياكل المتحدّث بغرائبها في الدنيا، وهو هيكل عظيم في شرق المدينة وتحت سورها، وحتى إذا كان مطموراً فإنّه يبقى ماثلاً، «طوله مائتان وعشرون ذراعاً، وسعته مائة وسبعون ذراعاً، وهو قائم على أربعين سارية سوى الحيطان، دائرة كل سارية خمسون شبراً، وبين كل ساريتين ثلاثون شبراً ورؤوسها في نهاية العظم كلها منقوشة من أسفلها إلى أعلاها، وبين رأس كل سارية والأخرى لوح عظيم من الحجر المَنحوت، منها ما ذرعه ستة وخمسون شبراً طولاً في عرض عشرة أشبار، وارتفاع ثمانية أشبار وسطحها من ألواح الحجارة. كأنّها فرش واحد فيه التصاوير البديعة والأصبغة الغريبة كهيئة الطيور والآدميين وغير ذلك في داخلها وخارجها، وعرض حائط البربي ثمانية عشر شبراً في حجارة مرصوصة»، كذا قاسها ابن جبير في سنة ٥٧٨هـ الذي قال أيضاً إنّ سقف هذا الهيكل كلّه من أنواع الحجارة المنتظمة يخيّل للناظر أنّها «سقف من الخشب المنقوش، والتصاوير على أنواع في كل بلاطة من بلاطاته، فمنها ما قد جلّلته طيور بصور رائقة باسطة أجنحتها توهم الناظر إليها أنّها تهم بالطيران. ومنها ما قد جلّلته تصاوير آدمية رائقة المنظر رائعة الشكل، قد أعدّت لك صورة منها هيئة هي عليها، كإمساك تمثال بيدها أو سلام أو طائر أو كأس، أو إشارة شخص إلى آخر بيده، أو غير ذلك مما يطول الوصف له ولا تأتي العبارة لاستيفائه».

«وداخل هذا الهيكل العظيم وخارجه وأعلاه تصاوير، كلها مختلفات الأشكال والصفة، منها تصاوير هائلة المنظر خارجة عن صور الآدميين يستشعر الناظر إليها رعباً ويمتليء منها عبرة وتعجّباً وما فيها مغرزاشفي، ولا إبرة إلاّ وفيه صورة أن نقش أو خطّ بالمسند لا يفهم، قد عمّ هذا الهيكل العظيم الشأن كلّه هذا النقش البديع، ويتأتّى في صميم الحجارة من ذلك ما لا يتأتّى في الرخو من الخشب، فيحسب الناظر إستعظاماً له أن عمر الزمان لو شغل بترقيشه وترصيعه وتزيينه لضاق عنه، فسبحان الموجد للعجائب لا إله سواه».

«وعلى أعلى هذا الهيكل سطح مفروش بالحجارة العظيمة يحار الوهم فيها ويضلّ العقل في الفكرة في تطليعها ووضعها وداخل هذا الهيكل من المجالس والزوايا والمداخل والمخارج والمصاعد والمعارج والمسارب والموالج ما تضل فيه الجماعات من الناس ولا يهتدي بعضهم لبعض إلاّ بالنداء العالي. عرض حائطه ثمانية عشر شبراً من حجارة مرصوصة، و بالجملة فشأن هذا الهيكل عظيم ومرآه أحد عجائب الدنيا التي لا يبلغها الوصف ولا ينتهي إليها الحد».

أخميم مدينة الأثني عشر ألف عريف من السحرة، وبها شجرة البنج والاهليلج الكابلي والأصفر وشجر المسيح الذي ليس في بلد، ويعمل بها طرز من الصوف الشفّاف والمطارف والمطرز والمعلم الأبيض والحرير الموصوف، وكان من عوائد أهلها النصارى في أحد الشعانين وقت إشهار الصلوات الموسمية أنّهم يخرجون من الكنيستين مع القسيسين والقمامصة في هيئة محفل حاملين المباخر والعطر الزكي والصُلبان وكتب الأناجيل والشموع العظيمة موقدة، ويقفون أمام باب القاضي برهة من الزمن يتلون صحفاً من الإنجيل، ويغنون ببعض شطرات منظومة تتضمن مدحه، ثم يقفون على باب كل واحد من أمراء الإسلام وأعيانهم ويفعلون ما فعلوا أمام بيت القاضي».

أخميم التي في غربيها جبلٌ من أصغى إليه بأذنه سمع خرير الماء ولغطاً شيهاً بكلام الآدميين لا يُدرى ما هو.

هأنذا في أخميم.

أما علاقتي بالاسكندرية فهي علاقة خاصة، فقد كانت الاسكندرية عندي ـ وما زالت ـ موقعاً حُلمياً، على كلّ واقعيّتها.

هي ليست موقعاً جغرافياً جميلاً فقط، وليست ـ فقط ـ ساحةٌ لالتقاء واصطدام الناس الذين يعملون ويكدحون ويحبون ويموتون على أرض الحياة اليومية، و ليست ـ فقط ـ مستودع تَرَسُّب ثقافات وحضارات تاريخية، عريقة وراهنة، هي ذلك كلّه. وهي كذلك حالة من حالات الروح ومغامرة سَعْي لاستيعاب حقيقة داخلية، وهي مواجهةٌ ميتافيزيقيّةٌ أيضاً للغموض المطلق والموت الممتدّ على صفحة بحر ساجية أو جيّاشة، نحو أفق ملتبس، بلا حدّ.

لعلّني لا أعرف كاتباً آخر في العربيّة تولّه بعشق هذا الموقع ـ الحلم ـ الواقع، كما فعلت.

لكأنها امرأة فَرْدانية ومتكثّرة بلا نهاية.

ومهما كان من حفاوة كاتب مثل نجيب محفوظ بأزقة وحواري الجمالية، أو كاتب مثل عبد الرحمن الشرقاوي، وغيره من كُتّاب الريف، بقراهم، فقد كانت المدينة ـ والأرض ـ عندهم، في نهاية الأمر ديكوراً خلفياً، وفي أحسن الأحوال موضوعاً أو ساحةً للفعل الروائي.

الاسكندرية عندي هي نفسها الفعل الروائي، بمعنىً ما، هي قوّةٌ فاعلة، وليست مادة للعمل ولا مكاناً له، ولا يعني ذلك ـ بداهة ـ أنني أريد أن أحتكر الكتابة عنها، كما قيل، ذلك قول لا

يستقيم بأي منطق.

المأمول أن تُفضي كتاباتي عن «اسكندريتي» في تجميعها الخاص إلى تكوين صورة جديدة ومتباينة الظلال والدلالات للاسكندرية، مدينتي التي أعرفها وأصونها في عُمق قلبي، وأعشقها حتى حدّ التولّه، والتي ترابها زعفران، حلمٌ وتراثٌ عريق وساحةٌ للحب، والكدّ، ومُسَاءَلَةٌ للمجهول، في وقت معاً. وليس ضمير التخصيص في «اسكندريتي» ضمير امتلاك ـ أو احتكار . . ـ بل هو ضمّير حب أو عشق.

أما لورنس داريل فلم يكن يعرف الاسكندرية، في تقديري، مع أنّه كتب مئات الصفحات من رباعيته الشهيرة. فالاسكندرية عنده أساساً هي وَهْمٌ غرائبي، كأنّما كتب لكي يُرضي نزعة لا تنتزع عند الكاتب وعند قرّائه الغربيين، سواء، في اختلاق، وابتعاث خرافة راسخة الجذور عن «الشرق» الذي يموج ويصطخب بشخوص عجيبة، غير مفهومة، تتقلّب بين العنف تارة وبين الخنوع والذلة تارة، ولا تكاد تنتمي إلى البشر أيّاً كانت جنسياتهم وبيئاتهم وثقافاتهم، وتحتشد هذه الخرافة الغرائبية بأجواء خارقة، يجهد الكاتب في أن يضفي عليها جاذبية غير المألوف، إلى درجة منفّرة بل ومقزّزة أحياناً، فهي جاذبية الخيال المغرق، الجمال المصنوع، القبح النادر أيضاً.

الاسكندرية عند داريل هي أسطورته الشخصية أولاً وأخيراً، أسطورة تكوّنت من مشاهد خارجية التقطتها عين أجنبية، ومشاهد داخلية تخلّقت في نفس منفصلة محجوزة عن قلب البلد وروحها، بانحيازات رازحة وراسخة، وما أفدح خطأ من تصوّروه عاشقاً للاسكندرية بينما هو في حقيقة الأمر لا يعرفها، بل يزدريها، ويحتقر أهلها.

لم يعرف داريل من الاسكندرية إلاّ قشرتها السطحية: بيوت ومكاتب الديبلوماسيين، الفئة الفوقية التي تطفو على باب مدينة تمور بالحياة، كالزبد أو الرغوة، الشوارع والبيوت التي كانت محرّمة على أهل البلد، لم يعرف داريل إلاّ «المتمصرين» الذين لم يعرفوا إلاّ كيف يستغلونها، ثم مَن يدور في فلك هؤلاء: الخدم والبغايا الذين لا يراهم داريل إلاّ من الخارج، دون مبالاة، وبشيء قليل من النفور، ولذلك فإنّ «فنيّته» التي تبدو لأول وهلة باهرة ليست إلاّ زيفاً صراحاً.

أما الاسكندرية «الحقيقية» ـ التي يسميها، باستعلاء متوقع ومنتظر: «المدينة العربية» أو بعبارة أدق بالعامية المصرية «الحتة البلدي» فهي عنده مشاهد شرقية تلوح باذخة الزينة وغريبة الوقع، لا صلة لها بالواقع ولا بصدق الفنّ غير المصطنع.

من الأمثلة الصارخة على ذلك ـ وأقع عليها عفو الخاطر فالرباعية حاشدة بأمثال ذلك المشهد

الذي نرى فيه «الدرويش» يرقص في مولد ست دميانة القبطية، وقد تحوّل إلى شمعدان آدمي، مغطى بالشموع الموقدة، وقطرات الشمع الذائب الساخن تتساقط على جسمه ويأتي صبي ليدفع «خنجراً هائلاً في كل من خديّه،على طرفيّ الخنجر اللذين يبرزان من جانبيّ وجهه يضع الصبي شمعداناً آخر، على الجانبين، وفيه الشموع المشتعلة. (ماونت أوليف ص ١٢١) وغيرها كثير.

عرشت أشواق عشقي في مدينتي العظمى الاسكندرية الثغر المحروس الميناء الذهبية رؤيا ذي القرنين وصنيعة سوستراتوس المهندس العظيم ولؤلؤة قُلْبَطْرة الغانية الأبدية، المدينة الساطعة المُرخَّمة لا تحتاج بالليل إلى نور لفرط بياض رخامها، أكاديمية أرشميدس وأراتوسنيس الفيلسوف والشعراء أبولونيوس وقاليماخوس وكافافيس المأساوي الجميل مثوى الميوزات جميعاً عاصمة القداسة والفجور معاً، أرض القدّيس مرقس والقدّيس أنانيوس وأصحاب الكنيسة البوقالية أريجانوس والأسقف ديونيزيوس والأنبا أثناسيوس الرسولي الواقف وحده مع الحق ضد كل العالم، مدينة البطاركة أعمدة الأورثوذوكسيّة القويم، إكليل السبعين ألف شهيد الذين سوف يُبعثون إلى جانب المسيح وجوههم بيضاء كاللبن والصاروفيم يغنون في مكرمتهم ويُسبِّحون، رأس فاروس يلقي نوره من إليوسيس الحَضَرة إلى قانوب أبو قير، من الجومنازيوم ومعبد پاسيدون إلى الأمپريون والستاديون من الهيبود روموس إلى معبد السيرابيوم من تل اتوتيس كوم الشقافة إلى السلسلة رأس لوقياس من تل پانيون كوم الدكة وكامب شيزار إلى بتراي حجر النواتية، المرسَى العظيم الشأن لا يضارعه إلاّ مرسى قاليقوط في بلاد الهند، تنبثق من قلبه المسلة الجسيمة التي ليس فوق قرار الأرض مثلها بنياناً ولا أوثق عقداً، أفرغ الرصاص في أوصالها فهي مؤصَّرة لا ينفك التئامُها، وعمود السواري المنحوت من رخام جبل إبريم الأحمر تاجه منقوش محزَّم بأحكم صنعة وأتقن وضع ليس له قرين، مدينة المراتع والمحارس والمدارس والمسارج والجنان، ذات العماد، ذات الأربعة آلاف حمام، الأربعة آلاف ملهى كلّها قمينة بالملوك، الأربعة آلاف بقّال لا يبيعون إلاّ البقل الأخضر دعك من الآلاف الأخَر، عروس البحر الدفَّاق من القلزم إلى بحر الزقاق، جامعة المزارات من سيدي المُرسي أبي العباس وسيدي أبي الدردار إلى سيدي الشاطبي وسيدي جابر وسيدي كريّم رضوان الله عليهم أجمعين، ذات الشوارع الفساح وعقائد البنيان الصحاح جليلة المقدار رائعة المغْنَي شامخة الكبرياء اسكندرية يا اسكندرية شَمس طفولتي الشمُوس وَعطش صباي ومَعاشق الشباب.

اسكندريتي هي الست وهيبة وحسنيّة و تلميذات مدرسة نبوية موسى وحسين أفندي مراقب

«الكوبري» بين غيط العنب وراغب باشا وفتاة البار في باب الكراستة التي أنقذتني من الشرطة السريّة، والمعلّم عوض صاحب سيرجة الزيت، اسكندرية رفلة أفندي وأخوالي ناثان ويونان وسريال (نقولا وحنين وكامل)، اسكندرية شارع ١٢ ووابور الدقيق وأصطبل عربات الحنطور جنب ترعة المحمودية، اسكندرية أصدقائي من جابر إلى المردني، والبنات اللاتي أحببتهن مصريات، شاميات، ويونانيات، كلّهن من بنات اسكندرية حقاً، ولسن أجنبيات أو غريبات أو غرائبيات، اسكندرية الريّس نونو وبيوت الفراهدة، وعمّال المخازن من عمّ علي والأسطى مرسي النجّار إلى «أبو شنب» العجوز و «حميدو شورتي». اسكندرية سيدي المرسي أبو العباس والكنيسة المرقسية، لها أبعادها الأسطورية حقاً ولكن لها صخرها الواقعي وتراب أرضها في آن معاً، شطح الخيال والفانتازيا في اسكندريتي يغوص في داخل الواقع وينبع منه ـ الواقع الخارجي والداخليّ معاً ـ يتفاعل هذا الواقع بكل ما فيه من قسوة وجمال مع الأسطورة والفانتازيا تفاعلاً متبادلاً، أو هكذا أرجو، ومع ما أسعى إليه من دقّة التفاصيل الخارجية فإنّ اسكندريتي هي نبض متصل مترام ومتلاحق، حشد من الإحساسات والتأملات في حركة دائمة، هذا ما أرمي إليه، هي واقعٌ جوهريٌّ ـ أو تجليات لهذا الواقع توضع موضع تساؤل بلا نهاية وبلا خاتمة.

العطف والحزن الربّاني الشفيق الذي يملأ عليّ شوارع طفولتي وهواجسها وآمالها في غيط العنب، أين هي الآن منّي؟ وهل أستطيع أبداً أن ابتعث أبد الآبدين؟ هذه الأشجار المثقلة برمان اللبن العَسَل والمرّ والخمر الصهباء التي يشعشعها لي أبي بماء حُنوّه ومحبته ويسقيني، وأنا طفل غرير؟ فوانيس الغاز المضلعة الزجاج متقدة أشعلها لنا عفريت الليل بعصاه الطويلة التي يطقطق شَرَرُها، ثم مضى في مملكة ليله التي لا نعرف لها حدوداً. من أين جاء؟ وإلى أين يمضي ويترك لنا حبّات النور، فاكهته المهتزة الغضّة على شوارعنا الناعمة غامضة التراب، أين هي؟ والبيت الخفيض جنب بيتنا، من دورين فقط، مقفل دائماً وغريب ولكننا نعرف أنّه معمور، نحس الحركة الحيية فيه ولا نرى سكانه أبداً، نوافذه لا تنفتح ولا يبوح بأسراره قط. دائماً مكنون على بحيراته الشاسعة الخفيّة الساكنة الماء وعلى أهل مملكة البنات الطيور اللاتي يأتين مرّة واحدة كل عام ويخلعن ريشهن فإذا هنّ الحور الخود لا مثيل لجمالهن في الأرضين، أين ذهبت البنات؟

قوّة حضور الذكَر تنقُض القلب.

إنّ طائفة كبيرة من النقّاد الذين تناولوا أعمالي بالنقد، إن لم يكن معظمهم، قد استشعروا في رواياتي وربما في شعري أيضاً، بحق، وجوداً قوياً إن لم يكن غلاباً للسيرة الذاتية.

دعواي أنّ الخط الفاصل بين القَصّ والشعر من ناحية وبين السيرة الذاتية من ناحية أخرى خط مراوغ. أتصوّر أنّ شطحات الفانتازيا في القَصّ وفي الشعر لها جذور ضاربة فيما نسمّيه الواقع، أو على الأخص الواقع الداخلي للذات.

إنّ سؤالاً مفتوحاً يثور فيما إذا كانت الأحداث والرؤى والشخوص والأخيلة القصصية ليست في التحليل الأخير مما ينتمي إلى السيرة الذاتية بحقها الخاص مهما كانت ترتدي ببراعة وحذق قناعَ السرد الموضوعيّ المفترض.

دعواني إنّ أعمالاً اشتهرت بهذه الخاصية، مثل روايات و قصص تولستوي أو دراما شيكسبير لا تعوزها المقامات والمراجع والإيماءات السيَر ذاتية. بل أكثر، أعتقد أنّ الأحداث والتشخيصات السيَر ذاتية يمكن أن تُستشف في هذه الأعمال بالعين الفاحصة، بل قد حدث ذلك بالفعل.

ومن الواضح أنني لا أقصر قولي هنا على ما يمكن أن يوصف بالدقة الوقائعية المبنية على أدلة ومراجع موثّقة. ولكنني أتساءل فقط عمّا إذا كان القصّ - عندما يكون نابعاً عن أصالة وموهبة - ليس أكثر استناداً إلى السيرة الذاتية الحقّة عمّا «حدث فعلاً وواقعياً».

وعلى العكس، فإنّ أحد الموضوعات المتواترة في الأدب هو مُساءلة الواقع في صلته بالحلم والوهم (أي بالقصّ). فأيّهما أكثر «واقعية»؟ الواقع أم الخيال؟ إنّ «الواقع» هنا يمكن أن يؤوّل على أنّه سِير ذاتيّ.

أما على صعيد الكتابة الأدبية ومن باب أولى السرد الروائيّ والقصصيّ، فإنّ ما يحدث -

كما أراه ـ هو مشروع يتقاسم مع عناصر سِير ذاتية، مشروع تنهض به اللغة، ويقوم على الطاقة الكامنة في الكلمات.

ومن نافلة القول أنّ هذا الاتجاه في التفكير لا بد أن يفضي إلى مُساءلة «واقع» سرد الأحداث ولا سيما إذا كان أكثر سرد دقةً وتوثيقاً والتصاقاً بالتفاصيل اليومية الأرضية، ومن باب أولى سرد الانطباعات والأفكار والعواطف وذبذبات النفس الداخلية.

ولكن ذلك لا يستبعد نوعاً أو جنساً أدبياً يمكن أن يُدعى «سيرة ذاتية» صارمة الدقّة أو بالغة الأمانة، ولعلّ ذلك لا ينال من مشروعية هذا الجنس الأدبي، ومع ذلك فإنني أشك في أن عملاً سيَر ذاتياً، مهما كان مختزلاً إلى أقصى سرد ممكن حرصاً على «الواقع»، يمكن أن يخلو تماماً من الانحياز ـ سواء كان ذلك بلا وعي أو غير ذلك ـ أو أن يبرأ من لوثة على الأقل من الخيال، أي من القَصّ.

ذلك أنّ مجرّد وجود الحيل الأدبية التي لا يمكن تجنّبها، من قبيل الاستبعاد والاحتواء، إلقاء الضوء على واقعة معيّنة أو تعتيمها، أي مجرّد اللواذ بالكلمات مع مثول وقعها الكامن، يعني نفي سرد الوقائع سرداً «موضوعياً» دقيقاً مفترضاً.

وبهذا المعنى فإنّ «الحقيقة» في عمل أدبي، سواءً كان قصّاً أو سيرة ذاتية أو غير ذلك تصبح أهم دلالةً من مجرّد «الواقع». إنّ اقتحام الذاتية ـ وهو أمر لا مفر منه ـ له من المعنى والجدوى أكثر بكثير من الموضوعية المفترضة التي لا يمكن الوصول إليها أبداً.

ومن ثم فإنني أذهب إلى شوط أبعد فأفترض أنّ العمل القصصي الذي يبدو أنّه أكثر الأعمال حياداً، وصحواً، ونظراً إلى الخارج ونأياً عن الجوانب الشخصية، لا تعوزه أبداً لمسةٌ أو نبرةٌ سِيَر ذاتية.

إنّ كتابة سيرة ذاتية، ومن باب أولى سيرة ذاتية في صيغة قصصية، يمنح الكاتب حريّة أن يعيد صياغة حياته نفسها و ربما الحياة كلها بشكل عام.

فهل متطلبات الكتابة الجيّدة ـ وهي متطلباتٌ بالتعريف أخلاقية إلى حد بعيد ـ تملي على الكاتب فعلاً إعادة الصياغة هذه، إعادة الخلق هذه، هذا الواقع الموازي، وهي كلّها أكثر أحقيّة من أي شيء مما يسمّى واقعاً أرضياً فعلياً؟.

منذ بدء عصر النهضة أو عصر الإحياء العربي، في العقود الأولى من القرن التاسع عشر،

ظهرت الكتابات السيَرذاتية وذلك قبل ازدهار جنس القَصّ (الرواية أو القصص القصيرة)، فقد كانت كتابات السيرةَ الذاتية هي الشكل الجنينيّ للرواية.

كانت السيرة الذاتية عندئذ وثيقة الصلة بيوميات الرحلة، أو السفر، التي بدأ بها جنسٌ أدبيٌّ ما زالت له مكانة في الأدب العربيّ الحديث، وهو جنس أدبي تولّد عن الصدمة الثقافية الناجمة عن التماس المفاجيء، أو التصادم، أو الاقتحام العنيف للغرب بما له من قيم معيّنة وأساليب للفكر والسلوك غزت مجتمعاً ظلّ ردحاً طويلاً من الزمن غارقاً في تقاليده الراكدة وإن كان قد تهيأ لتغيّرات جذريّة ليس فقط نتيجة لصدمة دخول الغرب بل بفضل آليات هذا المجتمع الأصيلة الكامنة.

إنّ الحس القوي بالفردية قد يكون باعثاً على ظهور السيرة الذاتية باعتبارها جنساً أدبياً. ولكن الظاهرة المضادة، ظاهرة الانتماء القبليّ أو الطائفيّ كانت قد تغلّبت على ذلك الحسّ بالفردية زمناً طويلاً.

ومع ذلك فإنّ جنس السيرة الذاتية يمكن أن نجد له أصولاً عند كتّاب متميّزين من العصور الوسطى من قبيل الغزالي وأسامة بن منقذ وغيرهما.

ومن الممكن أن نجد أوجه تشابه بين هذا الجنس الأدبيّ وبين الحوليات أو اليوميات التاريخية التي حظيت باهتمام عدد كبير من كُتّاب العصور الوسطى ومن العصور الحديثة نسبياً أيضاً، ولا أذكر في هذا السياق إلاّ ابن إياس والجبرتي على سبيل المثال، إذ أنّه يمكن أن نتلمّس نبرة شخصية قوية في أعمالهم.

أما في العصر الحديث فإنّه يمكن ذكر قائمة طويلة من كتابات السيرة الذاتية، ونظرة سريعة يمكن أن تشير إلى حصاد مرموق من هذه الكتابات، تتراوح بين الكتابة التي تهدف إلى التعليم والتهذيب والكتابات ذات المنحى السياسيّ، وكتابات البوح والتدفّق شبه الرومانسية، وكتابات الذكريات التي تشيع فيها النوستالجيا، كما تتراوح من كتابة الوقائع المفترض أنّها حرْفية ودقيقة إلى الكتابات التي يدخل عليها عنصر القصّ الخيالي ببراعة وحذق.

وفي هذا السياق يمكن أن نسوق ثبتاً طويلاً من الأسماء والعناوين.

أتصوّر أنّ من حق المبدع أن يكتب سيرته الذاتية، أحياناً أرى أنّ واجبه يدفعه لذلك، ويمكن أن يكتبها في أي مرحلة من العمر، فهي ليست الصفحة الختامية للكاتب، وقد مَزجتُ السيرة الذاتية بالمتخيّل الروائيّ في معظم ما كتبت مثل (ترابها زعفران). أما رواية (حجارة بوبيللو) فقد

قدّمتُ فيها جانباً من سيرتي الذاتية مع شطحات خيالية مع تغيير بعض الأسماء حرصاً على مشاعر الناس، هذا هو الأسلوب الشائع، ومن يخرج عنه يتعرّض للهجوم، مثلما حدث مع لويس عوض عندما نشر كتابه الصادق الجميل «أوراق العمر» وتعرّض لبعض أفراد عائلته بما يتصوّرون، عن خطأ بالغ، أنّه يُسيء إليهم، بينما هو في حقيقة الأمر تصوير إنسانيّ نابع عن معرفة بالنفس البشرية ورحمة لها، إذ أنّ المعرفة هي دائماً تطهيرٌ وتواصلٌ حقيقيّ.

وليس ببعيد ما كتبه البعض عن نجيب محفوظ عندما أشار، على نحو عابر، إلى مغامرات الشباب ونزواته؛ فقد نشر البعض أنّه لا يصح أن يروي ذلك عن نفسه لأن «قدوة تُحتذَى».

مَنْ من كتّابنا يستطيع في ظل هذه الأوضاع أن يكتب شيئاً يقترب من «اعترافات جان جاك روسّو»، وما تفيض به كتابات السيرة الذاتية في الغرب والشرق. لذلك لجأ البعض ممن كتبوا سيرتهم الذاتية إلى البعد عن أي أمور شائكة، مثلما فعل كلٌّ من توفيق الحكيم في (زهرة العمر) و(سجن العمر) وإبراهيم المازني في (إبراهيم الكاتب)، فالصراحة المطلقة في مجتمعنا مستحيلة، بعكس ما يحدث في الغرب حيث يتقبّلون أنّ المبدع إنسان ولا يطالبونه بارتداء مسوح القديسين، أما في مجتمعاتنا العربية فلا بد من التوفيق بين الصدق الفني ومتطلبات الظروف الاجتماعية. أرى أنّ مَنْ يتناولهم المبدع في سيرته الذاتية لديهم نفس الفرصة للرد على ما قد يسيء إليهم فيها، فأجهزة الإعلام ترحّب كثيراً بهذه الردود. . . أتساءل هل من الأفضل أن يكتب المبدع سيرته وألاّ تنشر إلاّ بعد موته حتى لا يؤذي أحداً؟!

أشير فقط في أعمالي إلى تلك التي تُرجمت إلى لغات أوروبية: ترابها زعفران، يا بنات اسكندرية، حجارة بوبيلو، رقصة الأشواق.

ففي تقديم «ترابها زعفران» أقول بما يتفق تماماً مع فكرتي:

«ليست هذه النصوص سيرة ذاتية ولا شيئاً قريباً منها، ففيها من شطح الخيال ومن صنعة الفن ما يشط بها كثيراً عن ذلك.

فيها أوهام ـ أحداثٌ، ورؤىً ـ شخوصٌ، ونُويّات من الوقائع هي أحلام، وسحابات من الذكريات كان ينبغي لها أن تقع لكنها لم تحدث أبداً».

وهو ما يصدق على كل كتاباتي التي يُلصق بها تصنيف «سيرة ذاتية» على نحو يتوخّى التبسيط والتقريب.

ذلك أنّ السيرة الذاتية هنا تندمج بل تنصهر بالقصّ الخيالي، ما يثير السؤال الذي يتردد

باستمرار :

هل الحياة إلاّ وهم، وحلم، ومزقة من خيال؟

وهو سؤال لا يستدعي إجابة.

إذ أننا ندرك تمام الإدراك مدى الصلابة الصخرية في الحياة، ومدى تعقيد وفعالية الظواهر الطبقية والاجتماعية.

♦ كتابتي في زمن متغيّر

ما الصورة التي تنطبع في ذهني عن هذا العصر الذي نعيش فيه؟

أي زمن هذا الذي أكتب فيه؟ حاولت أن أجيب على هذا السؤال في موضع آخر وسوف أحوم حول السؤال مرّة أخرى.

فيا له من سؤال.. ! هذا العصر وُصف ويوصَف بالكثير من الخصائص وما زالت صوره شديدة التعدّد، لكثرة جوانبها، وشدّة التعقيد من حيث كيفية هذه الجوانب، وسرعة إيقاعها، وتعاقب تغيّراتها. ما هو العصر؟ حتى لو أخذنا زمنية محدودة مثل حقبة ما بعد الحرب العالمية الثانية ـ فهذه الحرب ضيّقت الباب ـ سنجد إيقاعات شديدة التغيّر وسرعة الخطو بشكل مُذهل فما بالك الآن وقد انهارت نظمٌ كان الكثيرون يظنونها شامخةً باقية، وسقطت امبراطوريات، ونشبت حروبٌ وصراعات ما كان متصوّراً لها أن تسقط، أو أن تندلع. نحن الآن على وشك الدخول في القرن الحادي والعشرين وما زال هذا التغيّر السريع يمضي، بل يندفع في طريق لعلّها ليست منظورة تماماً بعد.

هل هو عصر القنبلة الذريّة، أم هو عصر التلوّث، أم هو عصر ما بعد الامبراطوريات الصناعية الضخمة، أم عصر الإعلام والسطوة الإعلامية الكاسحة؟ هل هو عصر تقهقر الإرادات الشعبية في العالم الثالث أم هو عصر سيطرة الاحتكارات العالمية عبر القومية، أو التي تتجاوز القوميّة؟ هل هو عصر «النظام العالمي الجديد» أو عصر العولمة، كما يقال؟ أو عصر أحادية السيطرة الأمريكية؟ وفي الثقافة هل هو عصر الإحياء لثقافات شعوبنا في العالم الثالث أم هو عصر الانجراف في تيّار سيطرة المتروبول الغربي، سواء كان هذ من لندن أو من نيويورك، من باريس أو من موسكو؟ هل هو عصر انحسار القيم التي ظلّت راسخة لحقب عديدة، أم هو عصر ازدياد حدّة الغيبيات وظلاميّة التعصّبات التي تزداد ضراوةً يوماً بعد يوم في الشرق أو في الغرب

سواء، أم هو عصر الدفاع المستميت عن حقوق الإنسان في الوقت نفسه؟

هل هو عصر سقوط الأشكال التقليدية في فنون استقرّت على هذه الأشكال فترات طويلة، كالشعر والرواية والقصة القصيرة، أم هو عصر تجاوُز هذه الأشكال وتداخُلها واستحداث الجديد منها الذي يمكن أن أسميه «كتابةً عبْر نوعية»؟ أم هو، في الوقت نفسه، عصر إحياء الشكل التقليدي لهذه الفنون في وسائط جديدة، كالتلفزيون والسينما والصحافة التي تزداد تقنيتها إتقاناً يوماً بعد يوم، ويزداد رواجها يوماً بعد يوم مما يؤدّي إلى رواج وذيوع أشكال معيّنة في الفن هي أقرب إلى التسطيح والكفاءة المظهرية مع ارتفاع الحِرْفية فيها إلى حد يكاد ينسيك أنّ المسألة ليست في النهاية مسألة إتقان الصنعة، بل هي مسألة التعَمّق في الموضوعَ الذي هو بالطبع، كما يجري القول البديهيّ الذي كاد يصبح مبتذلاً، لا ينفصل عن شكله.

ذلك سؤالٌ يستدعي عندي ما لا نهاية له من الأسئلة. ليست عندي صورة نهائية قاطعة واضحة. ليست عندي إجابة، بل عندي أسئلة لاعجة وبإلحاح طول الوقت، وهي أسئلة مفتوحة بحيث تحتمل تلك الإجابة ونقيضها، في الوقت نفسه.

كان هذا السؤال دائماً قائماً، وما زال. ولكن لنقل: إنّ فترة الأربعينات ـ فترة الشباب المبكَر ـ كانت فترة الآمال المتوهّجة، والوعود التي يخيّل للمرء أنّها في المتناول، والآفاق التي لا حدود لها، وإمكانات الاقتحام والاختراق، وما يجري هذا المجرى، عقب انتهاء الحرب، واحتدام النضال الوطنيّ من أجل الاستقلال، أو استكمال الاستقلال، أو تأكيد الاستقلال الوطنيّ، وبالتالي تأكيد الهويّة الوطنية والقومية.. في هذه الفترة، فترة الإمكانات البكر غير المفترعة.. لم تكن الصورة بهذا التعقّد، وهذا التعدّد، وهذا الالتباس الذي حدث بعد خمسة عقود من التجارب العظيمة، والتجارب العقيمة، التجارب التي أنجزت والتجارب التي أُحبطت، على المستوى الوطني والقوميّ، وعلى المستوى العالميّ في الوقت نفسه.

كان هناك الحلم الذي يدخل في نسيج الأشياء، وكانت هناك الإرادة التي تقف وراء كل هذه الأشياء وتحرّكها. فهل أجهض الحلم أو اغتيل، وهل غُيِّبت الإرادة أو حوصرت؟

لا يمكن للحلم أن يموت، لا يمكن للإرادة أن تُحبط نهائياً. لكن المهمة أصبحت أشقّ. إنّ نضج الوعي، ونضج الظروف الموضوعية في الوقت نفسه يُلقي على الحلم أعباءً لم يكن في أيام غضوضته ويفاعته يدرك ثقلها، ويتطلّب من الإرادة صلابة وإصراراً وعناداً لم يكن متوقّعاً منذ خمسة عقود، سواء كان ذلك على المستوى الذاتيّ أو على المستوى الموضوعيّ. إنني لا أرجع هذا

التغيير لمجرّد تغيّر في الوعي به، بل أيضاً لتغيُّر في الظروف الموضوعية التي تُملي هذا التغيُّر الداخلي، بمعنى أنّ الظروف الموضوعية أيضاً، على كل المستويات، المستوى السياسيّ والمستوى الاقتصادي والمستوى الثقافيّ والمستوى الحضاريّ، بسرعة إيقاعها المتلاحق، وتعاقُب تغيراتها، مرحلةً بعد مرحلة، أصبحت تفتقد إلى نوع من البراءة، أو السذاجة - إذا صح إطلاق عبارات مثل هذه على ظروف موضوعية خارجية (سياسية و اقتصادية وثقافية)، وأصبحت الآن بذاتها أشق وأعقد وأكثر تعدّداً، مما يقتضي أن يكون الحلم والإرادة، على نفس هذا المستوى من التعقّد والتعدّد في الجوانب.

لست أزعم أنّ الإنسانية مصيرها إلى الزوال، كما كان المتصوّر في فترة ثنائية القطبية النوويّة والتهديد بالفناء الجماعي، لكنني أزعم أنها تواجه اختبارات أو محناً شديدة الصعوبة من كل النواحي.

إنّ براءة الحُلم أو سذاجته قد انقضت، نوعياً، وليس ذاتياً فقط، فما زال الحلم اليوم ممكناً ولكنّه لا بدّ أن يكون في الوقت نفسه، شديد الحكمة، وغنيّ الجوانب.

يبقى السؤال الأبديّ وشديد الصعوبة، فلم يعد من الممكن القول، ببساطة، إنّ مهمة الكاتب هي تغيير العالم، والسعي نحو تحقيق العدالة الاجتماعية.. و ما يجري في ذلك السياق، وإن كان ذلك كلّه صحيحاً. لكن ذلك نوع من العبارات المبسطّة، أو من التجريدات التي أصبحت أقرب إلى السذاجة منها إلى الإجابة عن مثل هذا السؤال.

أتصوّر أنّ السؤال سيظل قائماً باستمرار، أتصوّر أنّ مهمة الكاتب ستظل مطلوبة ومرغوبة وضرورية ومحتومة باستمرار، مهما كان الرأي في تأثيرها، في المدى القريب أو في المدى البعيد، على التغيرات الاجتماعية وعلى الأفراد بذواتهم وشخوصهم ومعاناتهم الفردية التي هي في مجموعها، في النهاية، تُكوّن النسيج الاجتماعيّ كله. أتصوّر أنّ هذا قائم، وأنّ الضرورة قائمة، لكنني، في الوقت نفسه، يزداد يقيني بمقولة أو بزعم، أو بدعوى أنّ الفن الحق ليس في الإجابة، ولا في تقرير القضايا العقلية، بل في كيفية وضع السؤال ومتابعة تقصي هذا السؤال.. أيّاً كان السؤال.. سواء كان السؤال ينصبّ على مُساءلة الكون والمصير الميتافيزيقيّ أو القَدَر الإنسانيّ والوضع الإنسانيّ بشكل عام (دون السقوط في التجريدات الفلسفية أو التقريرات العقلانية البحتة - لأنّ هذا ليس ميدان الفن) أو كانت المُساءلة تنصبّ على الظروف الاجتماعية وعلى افتقاد العدالة والكرامة الإنسانية وعلى توكيدها باستمرار دون إغفال ما يُتحَيَّف منها، ودون

إغماض العين عن وجود الشر، (ميتافيزيقياً، خلقياً، واجتماعياً أيضاً ـ أساساً) أو كان السؤال منصباً على المعاناة الحميمة للإنسان . . مكابدته وتجربته في الخبرات الحياتية التي تمخض حياته منذ وعيه بنفسه وبعالمه حتى انقضاء هذا الوعي . . (تجربة الحب، تجربة المرأة، تجربة الصداقة، تجربة الموت، أو معاناة الأقرباء والأحباء القريبين إلى النفس) أو ما يجري هذا المجرى من الخبرات التي تُكوِّن لحمة الحياة وسداها. هذه الجوانب الثلاثة كلّها لا أستطيع أن أقول إنّ الشعر، أو الرواية الحداثية، أو القصة القصيرة الحداثية، أو غيرها من الفنون الحيّة التي تفترع لنفسها خبرات بكْراً ومعاصرة وملاصقة للواقع ـ إنني أتكلّم عن الواقع ولا أتكلّم عن تهويمات تجريدية ـ لا أتصوّر أنّ هذه الفنون وغيرها من الفنون تملك الإجابة أو تستطيع، كما لعلّه كان يحدث في الماضي، أنْ تقرّر الإجابة . . بل أتصوّر أنّ هذا السعْي المستمر نحو إجادة السؤال، جمالياً وفنيّاً، هو في ذاته سعيٌ مستمر نحو الاقتراب من إجابات تزداد صحة يوماً بعد يوم، لأنّ «الصحة» ليست نهائية ولأنّ «الحقيقة» ليست دُرّةً نهائية محكمةً موجودة في داخل محارة تُفَضّ فإذا باللؤلؤة تتألق . . بل الحقيقة هي كيان يتخلّق ويتجدّد ويتغيّر، ويكتسب أبعاداً أخرى ـ ما دمنا نتكلّم في نطاق الفن، وحتى في نطاق الفكر والثقافة ـ طالما كان السؤال مستمراً، والركون إلى المقرّر غير وارد . . لأنّ الركون إلى المقرّر، أو المكرّس، أو المسلّم به، والاستنامة إليه، هو الزيف بعينه.

ليست هذه التأملات مما يجري مجرى التفكير الفلسفيّ الذي يُطلب منه تحديد المعنى. هذه التأملات تنصبّ على العمل الفنيّ، إنّ المعرفة الفنيّة غير المعرّفة في الفكر، وإن كانت تمت إليه بصلة وثيقة، ولكن الوسيلة و «الأداة» وبالتالي «المحتوى» مختلف.

إنّ المعرفة في الميدان الفني لا تأتي إلاّ عن طريق الخبرة الفنيّة نفسها.

ماذا أعني بذلك؟ أعني به ما أفعل عندما أكتب رواية، أو قصة تجري ذلك المجرى الذي اتخذتُه (اكتشفت أنني أتخذتُه) لفترة طويلة، المجرى الذي يقع على الحدود بين الأشكال . . ما أكتبه لا أتصوّر أنه رواية خالصة أو تقليدية، أو قصة خالصة أو تقليدية، أو شعراً خالصاً أو تقليدياً، وإنّما هو الكتابة التي أوثر أنّ أسميها أخيراً «الكتابة عَبْر النوعية»، الكتابة التي تشتمل على أنواع الفنون القولية جميعاً، وتتجاوزها في الوقت الذي تحتويها فيه، المعنى لن أجده إلا من خلال الخبرة الفنية. ولهذا بالضبط، يأتي طلبي ونُشداني للقارئ أن يكون فعّالاً ومشاركاً وديناميّاً وخلاّقاً.

لهذا بالضبط لا أستطيع، ولا ينبغي، أن ألقي لقارئي بنتاج مُنته . . نتاج مستدير، مغلق على

ذاته، قد تم تمامه وانتهى بالكامل. إنّما أنا أُلقي إليه بدعوة للسياحة معي . . بدعوة للدخول في ساحة الخلق والمشاركة. هي دعوةٌ إذاً، ليس فيها هذا النوع من الاستعلاء الذي كان مألوفاً في الكتابة التقليدية من ناحية، بحيث أفرض عليه فرضاً ما قد وصلتُ إليه وانتهيتُ منه، ولا ذلك النوع من البوح العاطفي والبكاء على الأكتاف، في الأحضان، بين الكاتب والقارئ بحيث يُفضي الكاتب عن ذاته نفسه في لهفة رومانسية تقول عن آلامه وأحلامه، ولا ذلك النوع من التحريض الاجتماعي المباشر. ليس ذلك كلّه بوارد.

من ثمّ أرجو أن يكون المعنى عندي متعدّد الطبقات، متعدّد المستويات، لا يمكن اختزاله في عبارة تقريرية، ولا يمكن أن أترجمه في صياغة فكرية، وإنّما أنا أحوم حوله عندما أتكلّم عنه، وآمل أن أكون قد دخلت فيه عندما أكتب فنّاً.

لا أظن أنني هنا أدعو إلى شيء، إنّما أنا أدعو القارئ كمشارك أضع نفسي ضيفاً عليه - إذا صحّ التعبير - لكي أقول له: تعالَ معي نسأل معاً. كيف نسأل؟ وماذا؟ وعمّ نسأل؟ تعال معي في رحلة البحث هذه التي مهما انتهت إلى مراحل فهي لا تنتهي إلى خواتيم . . إلى نهايات . . بل تتفتّح دائماً كلُّ مرحلة فيها عن طرق جديدة، وعن آفاق غير مسبورة باستمرار . . بلا نهاية.

عندما أنظر إلى كتاباتي الأولى جداً، حتى في «حيطان عالية»، أجد فيها الملامح نفسها في حقيقة الأمر. أجد أولاً، أنّها ليست قصصاً قصيرة تقليدية، بل أنّ فيها شيئاً من النفَس الشعْريّ الذي أسفر عن ذاته في الأعمال الأخيرة، أجد فيها أيضاً نفساً روائياً، فلم يكن الأمر أبداً في هذه القصص الأولى أمر «قصة قصيرة» تقليدية، «لقطة» أو «شريحة» . . . بل كان هناك دائماً شيءٌ من اثنين: إمّا التشبُّث الطويل عند جانب من جوانب لا يسمح به المصطلح التقليدي للقصة القصيرة، ولا تقليد المواضعات المألوفة للقصة القصيرة، من ناحية، وإمّا خطفٌ للأحداث ودخولٌ في داخل الشخوص أو الأبطال، أو تحويل الأحداث نفسها إلى أبطال، بحيث لا يكون هناك ما يسمّى بـ «بطل القصة» أو «الشخصية الرئيسية في القصة»، وإنّما الكتابة نفسها، حتى في القصص الأولى، هي التي تمتلك الساحة، مما يوحي بأنّ هذه المعاني، أو هذه التحليلات التي تزداد وضوحاً مع تقدّم الخبرة الإبداعية والنقدية في الوقت نفسه كانت قائمة طول الوقت بشكل ليس جنينياً تماماً، بل بشكل قد اكتسب لنفسه منذ البداية قسمات محددة.

ذلك كلّه مجرّد استدعاء وصفي بحت، ليس فيه - كما قيل - أدنى «إطراء للذات» أو نرجسية.

ربما كانت الكتابة، من ناحية ذاتية أو سايكولوجية بحتة، ضرورة لا معدى عنها، وحتمية معينة لا تقوم للحياة قائمة بدونها، كما يقول معظم الكتّاب أو كلّهم.

أما السؤال، أو القضية فهو ما معنى الكتابة نفسها، ماهي مهمة الكتابة؟ ما هي وظيفة الكتابة في هذا العصر؟ سأظن أنّها لن تختلف، هذه الوظيفة أو المهمة، أو هذا المعنى، في أيّ عصر: بعبارة أخرى: للكتابة قيمة - بلا شك - فلتكن تاريخية، ولتكن لا تاريخية، في الوقت نفسه، فلتكن مرتبطة بواقعها الآنيّ الزمنيّ، المتعيّن في المكان وفي الظروف المحدّدة، الاجتماعية، كما أنّ لها قيمة تتجاوز ذلك كلّه، ولا أقول ترتفع، بل أقول تتعدّى هذه «التاريخية» أو هذه «الزمنية».

وفي هذا العصر أو في غيره، الكتابة دائماً مسعى معرفيّ، إلى جانب دورها الاجتماعي، وهو مسعى معرفيّ جماليّ. في هذه الأيام يغفل الكثيرون الإشارة إلى «جمالية الكتابة»، كما لو كانت سبّة أو معرّة أو تقليلاً من شأن الكتابة، ولكن هذه الجماليّة الاستطيقية في الكتابة في حقيقة الأمر لا يمكن أن تنفصل عن المسعى المعرفيّ، ولا تتحدّد قيمة الكتابة كفنّ إلاّ بوجود هذه الجمالية. لا تعني الجمالية، بأي حال من الأحوال، مجرّد المقاييس الزخرفية، أو مقاييس الزينة والجمال الظاهريّ، أو ما اصطُلح على تسميته بتصميم الجمال. الجَمال قد يكون شائهاً أيضاً كما قال السرياليون، وبالتالي فإنّ التشويه هو، في حدّ ذاته، جمالٌ لو تحققت له الشروط المطلوبة في العل الفني، ما هي هذه الشروط؟ ليس لها مواصفات مسبقة بالطبع، ولا مواضعات، ولا قوانين، لا أزعم أنّها جاهزة، أو نازلة من عالم مثاليّ أفلاطونيّ. بل هي رَهْن التحقق المستمر، رهن الفعل الفني المتغيّر باستمرار، الذي يتوقّف على عوامل حضارية وثقافية، ذاتية وموضوعية، لا نهاية لها.

آليات هذه الجمالية، أو هذا المسعى «المعرفيّ الجماليّ» شديدة التعقيد، شديدة الغموض، لا يمكن الإحاطة بها، في تقديري، إحاطةً كاملة جامعةً مانعة بالرغم من كل المساعي النقدية والتحليلية التي أقدّرها كل التقدير. لكن هذا النوع من الخبرة الفنيّة هو، في تصوّري، فريد إلى درجة أنّني أتصوّر أنّ بعض العمل الفلسفيّ وربما كان كل العمل النقدي الحقيقيّ هو أيضاً خبرة «جمالية معرفية»، بمعنى أنّه عمل فنيّ بالذات. ومن هنان يأتي سحر الجاذبية، والحرارة، والحيوية في أعمال كُتّاب يبدون للوهلة الأولى، كما لو كانوا شديدي الجديّة وشديدي التر صن. لكن حرارة هذه الخبرة الفنيّة، بالمعنى الواسع الذي أشرت إليه الآن، تدحض هذا الترصّن وهذا الثقَل.

لا أريد أن أقلّل من شأن الجديّة، بل أتصوّر أنّ الخبرة الفنيّة أيضاً إلى جانب ما فيها من عنصر اللعب والمرح الحقيقيّ، خبرةٌ شديدة الجديّة. إنّما أرفض هذا النوع من التزمّت أو الترصّن الذي يأتي عن القُصور، فالإنسان، في النهاية، ليس كائناً عقلياً فقط، والعقل، بلا شك، هو الهادي والدليل المرشد والضروري، ولكن الإنسان فيه، أيضاً، هذه الطبقات، أو الأغوار، أو المستويات اللاعقلانية التي لا يمكن معرفتها، مع ذلك، إلاّ باستخدام العقل، ولا يمكن الإحاطة بها إلاّ عن طريق البحث العلميّ العقلي أو الفني.

ميزة الخبرة الفنيّة وتفرّدها أنّها تستطيع أن تجمع هذه التناقضات كلّها في تناسق أسمى.. في وحدة تشتمل على المتفارق، وتتعدّاه، بحيث يتحقق لهذه القوى والطاقات متعدّدة المستويات، مختلفة الاتجاهات، نوعٌ من السياق ولا أقول الموحّد، الثابت الصلب.. بل أقول: متجاوب النغمات.

أريد أن أحرّك داخل قارئي مثل هذا المسعى، أريد له اليقظة للأسئلة، رفض الاستنامة إلى المقرّ، الوصول إلى المتعة الأعمق عن طريق الخبرة المعرفية الجمالية: مجرّد لذة هذا المسعى ومتعته وسروره، والحسُّ بالمأساوية الأصيلة في الوضع الإنساني مع بهجة المعرفة به في الوقت نفسه.

الكتابة بحق ليست هي الاستسلام، أو الانصياع، أو الخضوع لما هو ـ كما قلت مراراً ـ المقرّ أو المكرّس أو الثابت.. أو بعبارة أخرى، المبتذل المكرور.. وبهذا المعنى فإنّ الكتابة ليست خلافيه فقط بل هي تحريضية على الخلاف أيضاً. الكتابة الفعلية الحقيقية هي ذلك بالذات.. الكتابة إشكاليّة بالضرورة.

سُئلت أنّه تأسيساً على القول الذي يرى أنّ كل كتابة فنيّة، أو كل عمل فنيّ، على أي مستوى إبداعيّ جاء، ينطلق من الواقع، فمن أي واقع انطلقتُ كتابتي؟

عندما تُذكر كلمة «الواقع» فالمتضمّن عندنا.. المعنى المتضمّن الذي يكاد يكون مسلّماً به هو أنّه الواقع الاجتماعي، أو السياسيّ، أو المظهريّ أو الخارجي. يكاد يكون مسلّماً به دون سؤال.. يكاد يكون مضمراً دون إعلان.. لا خلاف في هذا. ربما كان الخلاف هو الواقع عندي، هو أكثر من واقع: هو أنّ «الواقع» كلمة تشير إلى ظاهرة شديدة الاتساع، شديدة التعدّد، شديدة العمق. «الواقع» هو كلمة أخرى للوجود نفسه، «الواقع» هو الحلم.. الواقع هو الفانتازيا.. الواقع هو الخيال، إلى جانب أنّ الواقع هو ظروف الظلم الاجتماعي، الصعوبات والفقر والفاقة، والامتهان، وكل الجوانب القبيحة في العالم، هو أيضاً يعني حقيقة الموت.. حقيقة خبرة

الحب . . لغز العلاقة مع المرأة . . التباس العلاقة مع الصديق . هذه الخبرات الحميمة التي تحتل جانباً كبيراً من ساحة حياتنا ، والتي ننساها عادة أو نحاول أن ننساها في نشاطنا اليوميّ ، سواء كان هذا النشاط نحو تأمين الرزق ، أم نحو تأمين المكانة الاجتماعية ، أو نحو السلطة ، أو نحو الثروة ، أو نحو الشهرة . . أو ما شئت من أغراض . هذه المساعي كلها تنسى تلك الساحة العميقة التي نتشارك فيها على مستوى معيّن .

تلك الساحات التي أسميتها ساحة «لعب» ، يعني «عمل» أو آليات القوى والطاقات الواعية ، أو اللاواعية ، أو التي تقع تحت سطح قَشرة الوعي ، هذا أيضاً واقع . . واقعٌ أساسيٌ ، قائم ولا يمكن نكرانه . ولعل الفن هو من المساعي القليلة التي تبتعثه وتلقي الضوء عليه . بهذا المعنى يمكن أن نعرف كلاهما أو أيهما : هذا الواقع وهذا الواقع الآخر أي هذا الجانب الآخر من الواقع . . هذا الوجه المظلم من القمر الذي لا نراه ، لعلّ الفن هو أحد المساعي القليلة التي يمكن أن تقوم بهذا العبء المعرفيّ الجماليّ .

فمن أي واقعٍ انطلقت كتابتي؟

من هذه الظاهرة شديدة التعقيد ، شديدة الغنى والثراء وشديدة الاتساع ، انطلاقاً منها ، وليس احتواءً لها .

ولعلّ عمل كتابتي ، في داخل هذه الظاهرة ، كان عملاً مزدوجاً ، يتضمن الهدم والبناء معاً . . هدماً للمبتذل . . أو سعياً إلى هدمه ، وأملاً فيه . لا أستطيع القول أن ذلك قد تمّ بالفعل أو لم يتم . . قد أخلصتُ السعي ولا أعرف إلام وصلت : هدْماً للمقرّر ، للسائد ، القبيح حقاً ، تمرّداً على المهانة ، تمرّداً على الظلم ، بشكل أو بآخر ، سواءً كان ظلماً كونياً ، أوظلماً اجتماعياً ، أو ظُلماً داخلياً بين المرء وذاته . . واقتحاماً . .

وبناءً لما هو نقيض ذلك كلّه .

يبدو أنّ تجربتي القصصية، بالمعنى الواسع، أي في ميدان الرواية والقصة القصيرة، تدخل في نطاق الممكن، لا في نطاق الفعلي، إن صح هذا التعبير، أو هي بصورة أخرى مثل جبل الجليد المشهور، لا يظهر منه على سطح العباب إلاّ جزء ضئيل، وجرمه الضخم ما زال يطويه اليَمُّ العميق. تجربتي القصصية تجربة حياتية، أكثر منها تجربة إنجاز وانتهاء، هي عملية مستمرة معقّدة بالطبع، لكنها تيار متدفق في الزمن لا يتوقف في المكان ـ في حيّز الورق الأبيض ـ إلاّ مرّات قليلة، على الرغم مما يقال من أنني كاتب «غزير الإنتاج». كتابتي نوع من الفانتازيا المعاشة ـ نادراً ما تتخذ قالباً ـ في هذا الصراع الدائم بين جريان الحلم والمعايشة، وثبات التحقّق والتنفيذ، بين هلامية الخبرة العضوية وصلابة القالب الفنّي الأخير.

لست أدري على التحقيق متى بدأت هذه الثنائية العنيدة التي لم تُحَلّ ـ إذا كانت قد حُلّتْ ـ إلاّ في مرّات معدودة ـ مهما تصوّر البعض أنّها «غزيرة» ـ من إمكانيات لا تكاد يكون لها عداد، تنبثق التجربةُ من بؤرة، تتخلّق وتتركّز وسط نسيج شامل واحد، وتنصَبّ فيها روافد من خبرة ما، هي صورة في الغالب، صورة ديناميكية تجتذب لنفسها فكرة، وتشّ عنها دلالةٌ رمزيةٌ ما، وتتدفّق إليها، بقوة جذب خاصة بها، تياراتٌ أخرى، تكثّفها وتؤيّدها، وتقيم حولها بنيةً عضوية ما، وأنا بعد لم أمسك ورقة ولاً قلماً، لكن هناك أحداثاً تجري، وشخوصاً غامضة ترود منطقة العمل، وصوراً تتحرك، وغمغمات كلمات لها صدى، وتشكيلات بنائية تقوم، في اليقظة ونصف اليقظة ولكنها لن تتوقف أبداً، وقد تستغرق مني سنوات وسنوات طوالأمن بين زحام عمليات كثيرة جداً مثيلة لها، حتى تكاد تنفجر إحدى هذه البؤر انفجاراً، فأضع لها تخطيطاً بدائياً موجزاً شديد الإيجاز، أعود إليه، وأعود إليه، وأعود إليه، أو أكتبه مرّة واحدة وأفرغ منه، فلا قاعدة هناك في كيفية حل هذا الصراع بين التخلّق والخلق، بين التكوّن والتكوين، بين التشكّل

والشكل، بين المادة الحيّة والصياغة الأخيرة المحدّدة.

من ثَمَّ فإنني أعيش وأنا أحمل على قلبي، هموم مئات - المئات حقيقية - من الشخوص والصور والأفكار والرموز أو ما شئنا أن نسميه من أدوات العمل القصصي، وفي ذهني دوّامات مستمرة الدوران من قصص قصيرة، وكبيرة، تتكوّن وتتخلّق دون توقّف، وتتغذّى بطعام حياتي نفسه، تقتحم المقدّمة من اهتمامي أو تتوارى، دون أن تموت، تعاندني وترفض أن تتوارى وأحايلها وأطاوعها وأُجري معها حواراً لا ينتهي - لا تقبل أن تتحجّر في صياغة أريدها لها كاملة، نهائية لا يشوبها نقص واحد ولا خدش، أريد لها المستحيل.

فأنا إذاً أكتب بناءً على أساس من «تخطيط» سابق هو «تخطيط» حياتيّ غير مكتوب، تخطيطٌ مُعاش أليف عرفت فيه - من قبل ومرات عديدة - كيف تجري الأمور، وتتركّب، وتتجاوب جزئياتها، أما في لحظة الكتابة، وهي دائماً لحظة قصيرة - لم أكتب قصة قصيرة أبداً في أكثر من جلستين قصيرتين، وبعضها كتبته في دفقة واحدة متصلة وبالمثل فإنّ رواياتي كُتبت بالفعل في فترات قصيرة نسبياً، هناك دائماً مفاجآت لي (هذا من الأشياء الكثيرة التي تخيفني وتشلّ يدي عن البدء) هناك دائماً وفي كل مرّة ما يخرج بي دون أن أحسّ ساعتها أنني خرجت، عن التخطيط المرسوم، ويدخل بي في مناطق أخرى كأنني أراها لأوّل مرّة، ولكنني أعرفها وأحسّ أنّ شيئاً كالحلم قد جاب بي أطرافها، مناطق اكتشفتُها ساعتها، اكتشافاً له فرحة ليس بعدها فرحة، وإن كنت أحسّ أنني قد عشت فيها من قبل حياةً عميقة، يخيل إليّ ساعتها أنّها ضرورية، لا غنى عنها، ومتسقة مع ما أريد أن أفعل، في هذه القصة أو هذه الرواية بالذات، وفي هذه البقعة بالذات من القصة أو هذه الرواية، اتساقاً كاملاً محتوماً، بل الأصح أنني أكتبها دون أن أدرك تماماً ماذا أنا فاعل، حتى أنتهي فأعرف أنني كنت، بالفعل، أحس ذلك الإحساس في مستوى خلفيّ مني، عندما كنت أكتب.

أما الجذور الفكرية التي تكمن وراء تجربتي الأدبية، فما أصعب الإحاطة بها، ذلك يقتضيني تتبع مسار رحلة طويلة أظن أنني قد استبقيت شيئاً من كل مرحلة فيها، شيئاً يمكن أن نطلق عليه وصف «الجذور الفكرية». هي رحلة - ولعلّها ملحمة - متقلّبة الأدوار، صاخبة، كلّها مغامرات وأدغال وأحراش وآفاق موحشة، كلّها مهاو، وطرق مسدودة، وجزر منفصلة تسكنها «سيرينات» وحوريات كانت أغانيهن فاتنة لا غلاّب لها، واحدةً بعد الأخرى، ومعاً في وقت واحد، أرجو أن تُغفر لي هذه الغنائية التي لعلّها مسرفة في حديثي، فلست أزعم بحال من

الأحوال صلَة قُربى بيوليسيوس ما، أو سندباد ما، كل ما أريد أن أنقل صورة من حيرة دائمة ونشدان دائم، ولا أقول إنني رسوت على برّ أمانٍ.

أمّا في بداية الرحلة، في فجر الطفولة المعتم الملبّد المتوتّر بشحنات مكتومة، فقد كانت هناك المسيحية، والمسيحية الأرثوذكسية القبطية على وجه التخصيص، وأظن أنّ الفكر الأرثوذكسي القبطي ـ وأعني «الفكر» بالتحديد ـ قد ترك جذوراً ناتئة مترعة بعصير كثيف، وضاربة بعمق في التربة، وصخرية لا تُقتلَع في أرض حياتي العقلية، والوجدانية على السواء. أظن منها على سبيل المثال فكرة توحّد الإنسانيّ والإلهيّ، أي تقمُّص الله في الإنسان، أو بعبارة أخرى تجسّد المطلق في النسبيّ تجسّداً أبدياً وآنياً لا ينفي عن أيّهما خصوصيته وكماله، على أنّ وراء هذا الفكر الميتافيزيقيّ جذوراً خُلُقية عاتية تركتها الأرثوذكسية عندي، «الأخلاقية الضرورية» عندي شيء لا فكاك منه، وما استطاعت فكرة ن أفكار العبث أو اللامعقول أن تهز جذور «الأخلاقية الضرورية» فَي تفكيري ـ أما هذه المعادلة التي تجمع بينهما في معضلة لا أجد حلاً لها في البحث الفلسفيّ بقدر ما أجده أو أتلمّسه في حدس يستعصي على التعقيل والمَنْطَقة، حدس أمر ضروري لا يستند مع ذلك إلى قوّة خارجية أو قوّة متعدّية متسامية، بل هو مكتف بذاته، أو نابعٌ ـ ربما ـ من الإنسان نفسه لا من خارجه.

أعقب ذلك فترةٌ اختلطت فيها هذه الجذور الفكرية ـ ما دمت قد آثرتُ هذا التعبير ـ بهجوم أفكار الليبراليين الفرنسيين و الاشتراكيين الفابيّن الإنجليز ـ ڤولتير أساساً وقد قرأته مترجماً للإنجليزية في فترة مبكّرة جداً ـ وبرنارد شو وويلز ـ إلى جانب ما ترسّب في فكري من خلال قراءات شديدة النهم بل الجشع في أعمال شيلي وكيتس وبايرون الشعراء الإنجليز، وروايات الروس والإنجليز، تولستوي ودويستفسكي وجوجول وتورجنيف وجوركي، وسويفت، وثاكارى، وديكنز، وهاردي، وجورج إليوت، ثم قراءات في طاغور وعن غاندي وقد كانا شديديْ الرواج في آخر الثلاثينات والأربعينات المبكّرة. وأخيراً من خلال ترجمات وكتابات سلامة موسى وكُتّاب المجلة الجديدة.

تركت هذه الفترة عندي أثراً حاسماً لا شك فيه، فقد أصبحت اشتراكياً، في الأربعينات المبكّرة، لكنني ظللت مستهاماً بالحريّة للفرد، ظللت عميق الإيمان بقيمة الإنسان الفرد ـ كل إنسان فرد ـ كما تؤكّدها المسيحية، وإلى جانب إيماني بالعقل والعلم، وهو إيمان زلزل بل طوّح بالتسليم الغيبي بأساطير الفولكور الديني للشعوب والقبائل البدائية، وإن كان قد أعطاها قيمتها العلمية

والفنيّة، في أبعادها الحقيقية، تولّدت عندي محاورُ فكرية - إن صح التعبير مرّة أخرى - ما زالت هي محاور تفكيري حتى اليوم: الحريّة بالمعنى الأعمق، والعدالة بالمعنى المطلق، قيمة الإنسان الفرد - كلّ إنسان فرد - التي لا يمكن أن تهدَر، وحقّه - حق كلّ إنسان فرد - في الوفاء بإمكانياته الداخلية و الاجتماعية التي لا تكاد تحدّها حدود، الإيمان بالعقل وقبول قيم إنسانية تتجاوز العقل وإن كانت لا تتجاوز الإنسان ولا تنبع من خارج الإنسان.

عندما اكتشفت فرويد وعلم التحليل النفسيّ، ويونغ إلى حد ما، عندما اكتشفت د. هـ. لورنس في الأدب - بعد زلزال الأدب الروسيّ والفكر الاشتراكيّ الّفابيّ - وصلتْ هذه الفترة إلى ذروتها، في الوقت الذي كنّا ندخل فيه مرحلة اضطرام الكفاح الوطنيّ والاجتماعيّ العنيف عاميْ ١٩٤٥ - ١٩٤٦، في تلك المرحلة بهرتني الماركسية - واخترت لنفسي طرازاً خاصاً منها - بما تحمل من يقين كامل، وإيجابية كاملة، وحلول كاملة لكل مشكلة أو على الأقل تحمل منهاجاً لحلّ كلّ مشكلة - وبما تحمل من تجسيد فعّال لكلّ الأشواق الفكرية التي كانت - وما زالت - تحضنّي وتُصبيني: أشواق العدالة والحريّة والإخاء الإنساني الفسيح. وطوعتُ لنفسي فهماً خاصاً للماركسية يُبقي على هذه المسلمات الأساسية، لذلك كنت من أشد أعداء الستالينية في وقت كان ذلك يعتبر نوعاً من الهوس والجنون، ولكني ظللت طوال الوقت - حتّى وأنا في غمار نشاط سياسيّ مستغرق - أحتفظ في دخيلتي بشكوك أساسية ترفض الصلب الفلسفي للماركسية. وما زلت أحتفظ بهذا الرفض - مع تسليمي بصحة الكثير من تفسيراتها الاجتماعية وأبعادها التي أظنها محدودة، ومحدّدة.

فهذه إذن من الجذور الفكرية التي نستطيع القول إنّها تقع في أرضية إنتاجي الأدبيّ.

ومع ذلك كلّه فإنني أديم النظر في الفلسفة وتاريخها، ولعلّ جوانب من تفكيري لا يسلم من أثر الأفلاطونية - وربما الأفلوطينية الاسكندرانية على وجه أدق - فقد اقتحمت عليّ فكري في فترة باكرة كان عودي الفكريّ فيها غضّاً، وهناك وشائج وثيقة بينها وبين الأرثوذكسية القبطية التي غمرت نفسي - فكراً ووجداناً - منذ الطفولة.

تبقى بعد ذلك ما شاركتْ به الوجودية والسيريالية، في صياغة جوانب معيّنة من تفكيري.

ولكن الأرض التي رسخت فيها هذه الجذور الفكرية أرضٌ تمتد أساساً في قلب مصريّ، هذا القلب بدوره ينبض مغروساً مزروعاً بلا اجتثاث في أرض مصرية، والأرض المصرية من ناحيتها ثرّة شديدة الخصوبة عميقة الغور، أرض عريقة أجد فيها عراقة الجنس البشريّ كلّه، بل عراقة

الحياة ذاتها. الفكر المصريّ كلّه يغذوها، ليس هذا الفكر مصوغاً في قوالب النظم الفلسفية الفكرية بقدر ما يجيش، دون صياغة محدّدة، في حياة أهل بلدي، ستظل ترويها وتغذوها حتى آخر لحظة، في كل حدوته سمعتها من «ستي» هيلانة الفلاحة العجوز، وفي كل قولة قاطعة من أبي وأقربائي الصعايدة، في كل كلمة وفي كل فعل من الجيران والقسس والشيوخ والعوالم والفرانين والفلاحين وأهل التجارة والشطارة من الأهل ومن أصدقاء الطفولة والصبا. كل ذلك يكوّن ـ في ظنّي ـ تربة الأرض الفكرية التي تمتاح منها الجذور ماءها وعصارة حياتها، ولعلّ الجذور متشابكة متداخلة، ولعلّ فيها ما يستخفي عني، لكني أظن أنّ حصادها، على أيّ حال، ليس نمطياً وليس مسبق الصفة، وقد يكون مفاجئاً لي أيضاً، ورغم أنني أتعرّف عليه، حال تخلّقه، على الفور، فإنّ ذلك لا يقلّل مفاجأته لي، وفرحته عندي.

في ظنّي أيضاً أنّ هذه «الجذور الفكرية» ما تزال تنمو، وتستنبت لها جذوعاً وفروعاً وما زالت مغامرتي في هذه الأرض بلا نهاية.

قيل، وما زال يقال، إنّ في قصصي أفكاراً وخيوطاً وجودية ظاهرة. تُرى ماذا أخذتُ من الوجودية وماذا تركتُ؟

الوجودية في منهجها الأساسيّ تفرّق بين الماهية والوجود في المصطلح الفلسفيّ، فهي ترفض المطلق المفروضَ مسبقاً، الموضوعَ في نسق عقليّ ثابت، وتؤكّد خصوصية التجربة في حياة الإنسان الفرد، مع تنويعات مختلفة وكثيرة في علاقة الإنسان الفرد سواء بالمطلق أو بالأبنية الاجتماعية.

ما شاقني أساساً في الوجودية عند بداية تعرّفي بها في عام ١٩٥٠ هو جانبان منها: الجانب الأول رفضها للنظم الفلسفية الجاهزة المحكمة الصنع التي كانت سائدة حتى نشوب ما يعرف بالفينومولوجية (الظاهراتية) والتي أسهمت الظاهراتية في تحطيمها، بتأكيدها على الخصائص الفردية الحيّة والآنيّة المميّزة لكل ظاهرة على حدّة، وبالتالي اقتراب الوجودية **كمنهج** فلسفي وأدبيّ ـ وليست كمذهب ونسق فلسفيّ ـ من حرارة التجربة وخصوصيتها وتفرّدها، وفي الوقت نفسه وضعها في إطارها من الظاهرة الاجتماعية وعلاقة الإنسان بالكون، مما يؤدي بنا إلى الجانب الآخر في الوجودية، وهو استبصارها العميق والحاد بأن الكون ليس منسوجاً على قدّ الإنسان، بل هو واقع، إن لم يكن معادياً، محايدٌ ولا مبالٍ بالإنسان.

لكن في الإنسان نزعتين أساسيتين أكّدتهما الوجودية: نزعة محرقة نحو ضرورة إيجاد

النسق والنظام ووالصفاء والتوحّد وفرضها جميعاً على هذا الواقع اللامبالي المحايد والمعادي، والنزعة الأخرى هي نزعة الانطلاق والحريّة والاختيار في صياغة القَدَر الفردي، وفي الإسهام في تشكيل المصير الاجتماعيّ في الوقت نفسه.

هذان الجانبان، كانا مصدريْ الجاذبية للوجودية عندي، ما زلت إلى الآن أحسّ بالصدق الأساسيّ فيهما، بغضّ النظر عن اقتناعي أو رفضي للصياغات الفلسفية لهما في الوجودية.

أظن أنّ القيمة الباقية للوجودية ليست في الصياغات الفلسفية الكثيرة والمتنوعة لها ـ إلاّ من ناحية تاريخ الفلسفة وتطوّرها ـ ولكن قيمة الوجودية في إنجازاتها الأدبية في أعمال كامي وسارتر وجابرييل مارسيل أساساً.

من الواضح أنّ الصدمة الفكرية والاجتماعية التي أحدثتها الوجودية في أوروبا وفي العالم قد تجاوزتها الأحداث والتطوّرات الآن إلى ارتيادات جديدة في الميدان الفكريّ والأدبيّ على السؤاء، وإن كانت الوجودية قد تركت ـ كما تركت السيريالية من قبلها ـ آثاراً كأنّها سمات دمغ لا تمحّي في حساسية الإنسان المعاصر.

لست أستطيع أن أحدّد على نحو قاطع ماذا أخذتُ من الوجودية، فلست أدري ماذا أخذت وماذا تركت بل لست أدري على وجه القطع ما إذا كنت قد «أخذت» شيئاً، إنّ بؤرات فكرية متعددة، أو نقطاً متوهّجة حادة من الهموم الفكرية، إن صح هذا التعبير، تتجمّع إشعاعاتها، فيما أظن، في حياتي العقلية الوجدانية معاً، وإذا كانت عندي مثل مراكز أو «عُقَد» التجمعات الفكرية والوجدانية هذه، من قبيل القلق، والاختيار، والتوق إلى المطلق، مع الحفاوة بالخصوصية والجوانب الحميمة المتفرّدة في حياة الإنسان ـ كلّ إنسان ـ ورفض النظُم الجاهزة المحكمة المُسْتَبقة. والإيمان العميق الكاوي بالحريّة، حريّة الإنسان في المجتمع وفي الكون، والقبول المحتوم ـ مع ذلك وفي الوقت نفسه ـ بنوعٍ من القدرية واللامبالاة الجذرية في الكون وفي العلاقات الاجتماعية إلى حد ما ـ قبول محدَّد ومعيّن وقابل للتغلّب عليه (وقد قلت «القبول» بذلك ولم أقل التسليم به ولا التسليم له، من باب أولَى)، ومن قبيل النبذ أو هجران الإنسان في كون موحش، وفي وحشة كاملة، والتزامه بعبء هذا النبذ، وهذه الوحشة، وحده، دون هداية مسبقة، مما ينتهي به إلى الاختيار: الاختيار الحرّ كامل الحريّة في داخل هذا الإطار الكونيّ اللامبالي والمجتمعيّ الجائر، إن لم يكن معادياً. إذا كانت مثل هذه النقاط المتّقدة، المشعة، موجودةعلى نحوٍ أرجو ألاّ يكون مباشراً فيما كتبت، فلعلّني أحب أن أقول إنّ بعض قصصي

الأولى التي خايلت هذه الرؤى والأفكار في تكوينها قد كُتبت في فترة لم أكن أعرف فيها عن الوجودية شيئاً، ولم يكن أحد في مصر على الأقل يعرف عنها شيئاً، بعدُ، خارج نطاق أصحابها في جامعات ألمانيا وفرنسا.

لست أريد بحال من الأحوال أن أنكر وقع اكتشافي للوجودية ـ عقب خروجي من معتقلات فاروق في عام ١٩٥٠ ـ لا شك أنني وجدتُ فيها على الفور ما ينقع غلّةً صادية في نفسي، ومهما كنت أختلف معها في الكثير، فإنني أتفق معها أيضاً في الكثير، وإذا كانت أنفاس الحياة الأدبية العالمية في تلك المرحلة مضمّخة بل زهمة بنفح الوجودية، وإذا كنت تنفّست ملء رئتيّ هذا المناخ ظامئاً إليه، نازعاً نحوه وبرغمي أيضاً ـ كما لعلّه كان حتماً وضرورياً أن أفعل ـ فقد كان هذا المناخ كذلك يمتزج بالتيارات الجارفة والعواصف التي تهب من مختلف المراكز والنقاط، هل أقول مثلاً إنني في تلك الفترة المتأخرة نسبياً كنت أعبّ من الأدب الأمريكي عبّاً، في القصة والرواية والشعر: همنجواي ودوس پاسوس وفيتزجيرالد وفولكنر وشتاينبيك ووليام كارلوس وليامز وإزراپاوند وكامينجز وفروست؟ هل أقول إنني في تلك الفترة كنت أقرأ أيضاً أندريه چيد ومورياك ومالرو وبودلير وپول ڤاليري وهكذا وهكذا؟ قراءةً نهمةً تكاد أو تنزع أن تلمّ بأطراف كتاباتهم جميعاً، إلى جانب سارتر وكامي وكيركيجارد وجبرييل مارسيل؟ هل أقول إنني كنت أقرأ ـ وأعيد قراءة ـ السيرياليين الفرنسيين، لهم وعنهم، بشغف بل بوجْد مشتعل؟

أسأل كثيراً عمّا يُسمّى أسلوبي في القصة من حيث الشكل والتعبير.

هو سؤال يتطلّب مني أن أكون ناقداً لأعمالي القصصية، وهي مهمة شاقة، كل ما في مقدوري أن أتلمّس ما قصدت إليه، أو ـ على الأصح ـ ما وجدت نفسي، وكأنّما بالرغم عني، مدفوعاً إليه.

الأسلوب في قصصي ورواياتي وهو في أغلب ظني مرتبطٌ ارتباطاً لا ينفصم بالنسيج الذي تتكوّن منه المادة العضوية الخام نفسها في هذه الأعمال، أسلوبٌ «لا واقعي»، لست أريد الآن أن أنزلق إلى مهاوي التصنيفات النقدية الشهيرة، ولا أن نتخبط معاً في متاهات المصطلحات التي يصعب بداءةً ذي بدء الاتفاقُ على معناها حتى بين أصحابها أنفسهم، يكفيني هنا أن أقول إنني لا أزعمَ الانتماء إلى مدرسة بعينها في الشكل الأدبيّ، بل أجد أنني أصوغ الشكل الذي ينبثق ـ بالضرورة ـ من موضوعاتيّ، وإذا كانت موضوعاتي الرئيسية فيما أظن هي التي تحدّثت عنها فيما سبق: الوحشة، القلق، والتوق إلى المطلق، والسعي وراء العدل الكامل، والحب الكامل،

والاندماج الكامل ـ سعياً مقضياً عليه بالحبوط، ربما، وإن كان لا يعرف النكوص ولا الوقفة ـ فإنّ المسرح الحتميّ لهذه القصص والروايات كلّها هو مسرح الحياة الداخلية، ولكنّها ليست حياةً داخليةً مفصومة عن حياة الآخرين أي عن حياة المجتمع ولا عن المسرح الكونيّ بل أوقن أنّها مرتبطة بهما أوثق ارتباط، بل معلّقة بهما، هما ينبوع شرايين الدماء التي تغذوها، وبغيرهما تجف جفافاً صخرياً لا برء منه، تلك بديهية أوليّة أظنها جليّة واضحة في كل أعمالي، وإن ظهر مع ذلك، من بعض المعلّقين، خلافٌ فيها ينم عن غلظة فهم يؤسف لها إنّ صحّت حقاً ولكنّه خلاف يشي على الأدق بسوء النيّة.

لعلّ في هذا التناقض الظاهريّ ما يُغري بالتقصّي ـ ما دمت أرى أنّ الحواجز مهدودة عندي ـ أو أقصد ـ أو أجد كتابتي كأنّها رغماً عني «تقصد» أن تكون مهدودة ـ بين الواقع واللاواقع، بين الحلم والصحوة، بين الداخل والخارجي، بين الأنا والآخر وبين الأنا وذاتها، بل بين الأنا والكون، ومن هنا جاء العنصر الفانتازيّ ـ وهو أحياناً كابوسيّ ـ بين الشهوة والتحقق، بين الكلمة والفعل، بين البراءة والجريمة، بين الاسم والموضوع، بين النسبي والمطلق، بين الجزئيّ والكليّ، بين المقدّس والمدنّس. ومن هنا أيضاً وصلتُ إلى الإغضاء عن التسلسل الزمنيّ المنطقيّ وإلى أن أمزج بين الماضي والحاضر. أما الوصول إلى عجينة اللحظة الآنيّة نفسها، عجينتها الكثيفة التي تبضّ بالعصير، إلى القبض بملء الراحتين على اللحم الغضّ الذي تتركّز فيه الحياة الانفعالية والفكرية معاً، من هنا ـ فيما أظن ـ جاءت حفاوتي باللغة حفاوةً دؤوباً، شديدة التواضع أمام غنى المادة الخام التي أجسّدها بوسيط أعرف أنّه لن يصل أبداً إلى كمال هذا الغنى وكثافته.

هنا أقول أوّلاً ما لا أهدف إليه بأعمالي القصصية، قصةً قصيرة أو رواية. لست أهدف، بداءةً، إلى وضع قصّة محكمة الصنع، فيها حبكة ومفارقة ومفاجأة، ولحظة تنوير، كما يقال، أو قصّة مسليّة، أو حتى مثيرة للتفكير، أو تدعو إلى موقف اجتماعيّ معيّن، «تُصوِّر» واقعاً معيّناً أو تشير إلى تغيير اجتماعيّ معيّن، أو حتّى قصة تتخذ لنفسها موقفاً فلسفياً أو ميتافيزيقياً معيّناً. لست أرجو أن يتحقق ذلك في كتاباتي، بل أطمح إلى أن يكون في القصة ـ والرواية ـ شيء من ذلك كلّه، وشيء آخر يُغيّر ذلك كلّه ويحوّله إلى مستوى آخر، أو إلى جوهر آخر مغاير تماماً، قد يعتمد على هذه العناصر، أو يشتمل عليها، بشكل ما، لكنّه ينطلق منها إلى هدف آخر (قد يبلغه أو لا يبلغه، فلنسلم بإمكانية التحقّق أو القصور، ليس هذا موضوعنا)، لعلّ هذا الهدف الأخير

هو أن يشاركني القارئ مشاركةً حميمة، تتجاوز «الأنا» إلى تواصل جمعيّ ما، على مستوى التجربة أو الخبرة الفنيّة ـ مشاركةً في معرفة من نوع خاص، معرفةً للنفس وللعالم معاً، منصهرة في وحدة تجمع بين النسق والتناقض معاً، ويلتئم فيها الشتات، أرجو أن نذهب معاً ـ أنا وقارئي، أنا وقرائي ـ نمضي على هذ الطريق الذي نتلمس فيه حقيقةً مشتركةً بيننا، قديمةً وجديدةً معاً: قديمة لأنّها جانب من حقيقتنا الإنسانية، وجديدة لأنّنا نراها لأوّل مرّة.

ليس العمل الفنّي، عندي على الأقل، عملاً غائياً، إرادياً، أو لعلّه كذلك. ولكنني أعترف أنّ هناك تناقضاً أساسياً داخلياً باهظ العبء ظلّ يمزّق إرادتي فترات طويلة، شديدة الطول. هو تناقض يمكن أن نلخصه في تساؤل آخر كثيراً ما يُمضّني: ماذا يمكن أن يفعل العمل الفنّي؟ في عصر تتحوّل فيه الإنسانية إلى مرحلة جديدة شاسعة الأبعاد هائلة الإمكانيات، تُذهل الفكر بما يمكن أن يحدث، في عصر يملك فيه شخصٌ ما في مكان ما أن يدمّر كرتنا الأرضية الصغيرة الضئيلة هذه غاية الضآلة وغاية الصغر؟عصر يجمع بين إمكانيات قَدَر إنساني لا يتناهى في الكبر والعظمة ولا يتناهى في الضآلة والحقارة؟ عصر تتحرك فيه جيوش هائلة لتقضي على الحياة، وينطلق فيه ناس إلى حواف الكون يكسرون ثقباً في القشرة الكونية التي طالما حبست الإنسان؟ عصر تحتشد فيه إرادة الملايين من البشر وتؤكّد ذاتها في موجات كاسحة، وتُقهر فيه، في المقابل، إرادة الملايين من الأفراد، ويصبحون بالفعل فتاتاً، مسحوقين لا قيمة لهم ـ ذلك كلّه يجري على مستويات أخرى لا شأن لها مباشرة بالفعل أو العمل القصصيّ، مستويات تكنولوجية، وسياسية و اجتماعية، وعسكرية تتزلزل فيها الأرض كل يوم زلزلات لا تحسب حساباً ـ بأيّ حال ـ لقصة قصيرة، أو طويلة، مهما كانت، مكتوبة بلغة قويّة، مهما كانت قوّتها وجمالها؟ لست أقول فقط إنني نفضت يدي أمام هذا التناقض، أقول إنّه تناقض يحبط إرادتي، كثيراً، عن إنجاز العمل الفنّي، فلا أكتب إلاّ وأنا مدفوع دفعاً، ومغمض عينيّ مؤقتاً عمّا أهدف إليه أو لا أهدف إليه.

ما قيمة ما أهدف إليه وما لا أهدف إليه؟ ذلك كلّه يسفر عن وجهه المروّع، ما دمت قد التزمت بأنّني لا أكتب شيئاً لأسلّي أو أعلّم، أو أدعو، أو أصوّر صورةً و أحلم حلماً، بل ما دمت لا أستطيع، حتى لو أردت، أن أفعل ذلك، كأنّني أريد للفن أن يفعل شيئاً أعظم من ذلك كلّه بكثير، أن يقوم بدور النبوّة، أو الفلسفة بمعناها القديم الشامل المستضيء ـ وكأنّني منذ نهايات هذا القرن العشرين وعلى مشارف بدايات الحادي والعشرين، في هذه الرقعة الخلفية من العالم، أقول لنفسي: أممكن هذا؟ وأكتب بين الحين والحين كأنّني أجبت على السؤال بالإيجاب، دون أن أدري

في أعماق نفسي، هل الرد فعلاً بالإيجاب، أو النفي.

أشرتُ إجمالاً إلى بعض سمات هذا العصر: هو عصر غريب ـ وإن كان الناس قد قالوا ـ دائماً ـ عن عصرهم إنّه غريب ولم يُسبَق. لا أريد أن أردّد المبتذلات الشائعة من أنّ هذا عصر الذرّة، أو عصر الوصول إلى القمر، أو عصر اللاوعي والإنسان الداخليّ، أو عصر الجماهير الشعبية، أو عصر الهيمنة الامبراطورية الأمريكية، أو عصر سقوط الأيدولوجيات الكبرى، أو عصر العولمة، أو عصر القرية العالمية الواحدة، أو عصر الانتصار على الأفلاك، وعلى الأمراض، أو عصر الانفجار السكّاني، أو عصر الاغتراب، أو عصر العالم الثالث، أو عصر المعتقلات الجماعية والمذابح الجماعية والقطعان البشرية الجماعية، أو العصر الذي «مات فيه الله»، أو عصر التكنولوجيا، أو عصر انتفاء المسافات والأبعاد، أو عصر الوحشة والوحدة الإنسانية، أو عصر التقارب وإلغاء الإنسان الفرد، وهكذا وهكذا وهكذا. لعلّه العصر الذي يجمع بين هذا كلّه ـ وإن كانت كل العصور قد جمعت شيئاً من هذا كلّه ـ بصورة مكثفة متسارعة حادة الإيقاع، عصر تحوُّل وانطلاق مفاجيء، هو عصر فجر الإنسان الحق، أونهايته، العصر الذي تمرّ فيه الكرّة الأرضيةً بعنق زجاجة كأنّه فتحة المخاض أو فم القبر. لكن هذا العصر يتميّز أساساً، في ظنّي، بحدّة وعي الإنسان لذاته وعالمه، فلنسلّم معاً بكل الخصائص الأخرى التي ذكرت والتي لم أذكر في هذا العصر، إن ما يغلب على ظنّي أنّه الخصيصة الأولى لهذا العصر هو هذا: ازدياد وعي الإنسان بذاته، وعالمه الداخليَ والخارجيّ معاً ـ ليس هناك فصل حقيقيّ بين العالمين ـ وعياً متوهّجاً مقلقاً دافعاً إلى الحركة في كل اتجاه. قد يتخذ هذا الوعي صورةً مقلوبة، بأن يعمد الناس إلى النسيان، إلى الإغراق في كل أنواع المخدّرات: المارجوانا والحشيش والهيروين والـ «إل. سي. دي»، والروايات الطويلة والأفلام والتليفزيون والرقص المتوحّش والإغراق في العمل، في الغياب عن العالم، وفي الجنس، والجري من طرف العالم إلى الطرف الآخر على متن الطائرات والسفن والسيارات والدرّاجات، وهكذا من صور الفرار من الوعي بالذات وبالعالم. لعلّ ذلك لا يأتي عن غفلة أو بلادة حسّ بل عن توفّز الحواس من مضض هذا الوعي بالذات وبالعالم.

ومن هنا جاءت، في زعمي، الضرورةُ المشروعة لما يسمّى بالأشكال الجديدة، «اللاواقعية»، في الفن، فلم يكن الإحساس الشامل بأنّ الشكل الواقعيّ ـ أي بمعنى «محاكاة الواقع الخارجيّ» ـ قد أصبح رثّاً ومبتذلاً إلاّ نتيجةً لحسّ الفنان الآن ـ في كل مكان من هذا العصر

ـ بهذه الخصيصة الأساسية في إنسان عصره، وهو أيضاً الإنسان في كل العصور، ولكن في وضع من أوضاع أزمته وتوهجه.

أظن أنّ ذلك الحسّ هو ما ينعكس في كتاباتي.

أقدّر أنّ الوسائل التقنية في أعمالي تتأتّى عن منبعين: كيفية تخلُّق التجربة القصصية، وموضوع هذه التجربة، أي طبيعة مادتها العضوية.

أظنّ من السهل أن تُسمّى هذه الوسائل بأسمائها التقنية، وليس مهماً في ظنّي أن نسميها إلاّ بقدر ما يساعدنا ذلك في تقصّي دورها، أظنّ أنّ لها دوراً في عملية التوصيل والتواصل التي تتمثّل في العمل الفنّي نفسه، الإيحاء، بما وراء التقنية من خبرة انفعالية أو رؤيا فكرية.

المونولوج الداخليّ، على سبيل المثال، قد يرتبط بأنّ وعي الإنسان ـ بذاته وبالآخرين وبالكون من حوله ـ هو الحقيقة الجذرية الأولى الوحيدة التي لا شك فيها ـ هذه حقيقة تتجاوز الكوجيتو الديكارتي وإنْ كانت تشتمل عليه.

تداخل الماضي والحاضر والمستقبل قد يعني عندي أنّ الوعي لا يجري في مسار السياق الزمني المتواضَع عليه، بل أنّ له سياقاً زمنياً لا يعترف بانقضاء الزمن أو بأنّ هناك في المستقبل زمناً لم يحدث بعد، بل لا يعرف هذا السياق أصلاً، وإنّما الزمن عنده لحظة متجدّدة أبداً، هو حاضر أبداً، ومن ثمّ فهو ليس حاضراً (لا بدّ للمضارع في منطق الأمور، أن يكون له فعل ماض)، بل هو خارج السياق المتسلسل، من هنا تأتي اللازمنية ويأتي انصهار الزمان والمكان في وحدة حياة لا تعرف لها موقعاً إلاّ التحقق ـ سواء كان واقعاً أم حلماً.

عندي الصيغ الحوارية لا تأتي ـ غالباً ـ على سبيل تبادل الكلام بين الشخوص، بل تدخل في صلب السرد، وتؤتى أثراً ضرورياً يحطّم هذه الصرامة في صميمية التجربة ويعدل بالضرورة من خصيصتها الحميمة، إنّها تشير إلى الآخر وتؤكّده. الآخر حقيقة أخرى، بدائية وجذرية لا شكّ فيها، حقيقة لا تحتاج المعرفة بها إلى برهان خارجيّ ولكنّها أيضاً حقيقة تجري على مستويين: المستوى العميق الجذري، المستوى الليلي ـ إذا كان واضحاً ماذا أعني بهذا الإيماء ـ والمستوى الاجتماعي اليومي، مستوى حياة السوق والجري وراء أكل العيش. هذا تفسير ممكن أيضاً للصيغ الفصحى من ناحية، ولصيغ العامية من ناحية أخرى في الحوار الذي يقتحم صلب الخبرة الانفعالية أو الفكرية في معظم ما كتبت، وهو، من ناحية أخرى، حوار بين «لغات» متعددة، لا بالمعنى الحرفي اللغوي فقط، بل بمعنى تقابُل، و تفاعُل الصياغات السردية بذاتها،

دون ضرورة لوضعها على ألسنة شخوص العمل السردي.

أي أنّ «الحوار» لا يقع بين شخوص سردية، بل يحدث بين صياغات متباينة، سواءً كان ذلك بين مستويات الفصحى والعاميّة، أو بين مستويات الشعرية و اليومية، الانفعالية والتوثيقية.

لعلّ هذا يفسّر ندرة «الحوار» الكلاميّ اللفظيّ بين الشخوص، في كثير من أعمالي السردية.

بالطبع هناك إلى جانب ذلك وسائل أخرى كثيرة قد يعييني حصرها، أكتفي بالإشارة إلى إحداها: أظنّ أن صور الطبيعة الخارجية عندي تندرج أساساً تحت نوعين متمايزين، متضادين، فهي إمّا من صميم خبرة داخلية وليست مجرّد ديكور جميل أو «اكسسوار» يساعد على تجسيم الجو، وهي هنا معاناة لا شأن لها بما يحدث أو ما يقوم في خارج الذات، وفي مقابل ذلك هناك الطبيعة التي تقف غامضة، منافية للذات، في سياق آخر، في نطاق أجنبيّ تماماً، وخارجيّ تماماً بل لا يكاد يكون هناك علاقة إطلاقاً بينها وبين الذات، هناك انشقاق كامل وهوّة لا جسر عليها، تكاد تنتفي النسبية بينها وبين الذات، من الأساس، كأنّ كلاً منها يقع في سياق لا صلة له بالثاني، حتّى إن كانت صلة التنافي والتضاد والتخارج.

فإذا سئلت، مثلاً، ألا تؤدّي هذه التراكيب إلى صعوبة تلقي القارئ لها؟

أجبت ـ بأنّ هذا السؤال ينطوي على شيء ـ ولو كان غير مقصود وطيب النية ـ من إساءة الظن بالقارئ، لست أزعم أنّ كلّ قارئ ناقدٌ يستطيع أن يمحّص العمل الفني تمحيصاً نقدياً وفكرياً، لكنّي أزعم أنّ كل قارئ يستطيعّ أن يتلقى الخبرة الفنيّة، بكل إيحاءاتها أو على الأقل بأكبر قدر ممكن من إيحاءاتها، بل هو أقدر على التلقي من بعض «الخبراء» (أي بعض النقّاد أو المثقفين) في هذا الميدان، وأزعم أنّ حساسية القارئ العادي من الشفافية، والبراءة، بحيث يشارك في صميم خبرة العمل الفني، وإن كان ذلك كلّه في النهاية يتوقّف بالطبع على توفيق الكاتب في صياغة هذه الخبرة. بالعكس، أعتقد أنّ هذه التراكيب ـ ونحوها ـ ما دامت مرتبطة ارتباطاً عضوياً وثيقاً بمضمونها ـ وبالقدر التي توفّرت لها فيه مقوّماتُ النجاح الفني (الاتزان والتناغم والتضافر والحيوية) هي الوحيدة التي من شأنها أن تؤدي إلى التواصل وإلى المشاركة بين الكاتب والقارئ.

أعتقد من ناحية أخرى، أنّ التجربة الفنيّة خبرة حميمة بين كاتب وقارئ فرد واحد، لا بين كاتب وجمهرة من الناس. الناس قد يتشاركون حياةً تدور في منطقة كاملة من الوعي والحسّ والفكر ابتعثها أو اكتشفها لهم الكاتب، لكنها ليست مشاركة جماعية تهبط بكل المشتركين فيها إلى طبقة واحدة سفلى من الوعي الجماعي والعمل الجماعي تتلاشى فيها الفروق الفردية

والأحكام الفردية كما يحدث في حوادث المذابح الجماعية أو الفتن أو المظاهرات أو الشغب وتجمّعات كرة القدم، لكنها مشاركة إنسانية، مثل مشاركة الناس في ذكريات كل منهم لتجربة حب خاصة به ومع ذلك سماتها العامة معروفة لكل منهم، متشابهة القسمات.

لست أعتقد أنّ هناك معنى ـ مدوّراً، محبوكاً ـ مغلقاً على نفسه كفص من فصوص الحكَم والمأثورات، أو بيت من أبيات المتنبي ـ يمكن أن يخرج به القارئ، من قصصي ورواياتي (أو كتاباتي الشعرية، من باب أولى)، لست بالتأكيد أريد ذلك أو أقصد إليه، كل أملي أن يخرج القارئ من عندي وقد ازدادت حساسيته بالحياة من حولنا رهافة، وقد حدّ بصره، واتسع له أفق الرؤية ولو قليلاً، وعمّق وعيه بالمأساة التي نحياها، ومن ثمّ اشتدّ عوده وصلبت إرادته.

إنّ «الأخلاقية الضرورية» عندي معيار للحياة الإنسانية، ولست أعني بها، بطبيعة الحال، أخلاقية المواضعات الاجتماعية التي قد تتغيّر من زمن إلى زمن، ومن مجتمع إلى آخر، بل أعني منطقة أوليّة من الحياة، لعلّها الحياة على إطلاقها وليست حياة الإنسان فقط، بل هي كذلك بالتأكيد إذا نظرنا إلى الحياة في سلسلتها الواحدة من أول المادة غير العضوية حتى احتمالات المستقبل التي لا نعرف لها كنهاً ـ في هذه المنطقة الأولية من الحياة تسود قوانين الأخلاقية التي أحدسها على نحو يقترب من صوفيّة الإخاء الإنساني، بل الكوني، هي أخلاقية التكافل والقربى الحميمة، أخلاقيةَ حذف الفضول والزيادة والحشو، أخلاقية الانسجام والتناغم بين الجزء والجزء، وبينه وبين الكل الحي، أخلاقية الحريّة، والعفوية، والتلقائية التي تضع لنفسها قانونها ـ هي لا غيرها التي تضع قانونها، وهو بالطبع قانون الآخرين ـ أخلاقية المقدرة على البوح بما هو صادق حميم، وشجاعة قبول ما قد يكون في الصدق بالضرورة من إثم وخطيئة وزيغ، قصداً إلى تعميق الصدق وتجاوز الإثم والخطيئة والزيغ. إننا نستطيع على الفور أن نرى في هذه الأخلاقية نسقاً جمالياً، لعلّ هذا النسق الجمالي مندمج بتلك القوانين الأخلاقية.

إنني أتحدّث عن نسق وعن قوانين، كما لو كنت أسلّم بضرورات محتومة، هذا صحيح، هي محتومة أمامي وإن كانت ليست مفروضة عليّ، إنّ عندي الحرية أولاً في أن أكتشفها، ثم أصوغها، ثم أنمّيها، وعندي الخيار في أن أعمَى عنها، وأشوّهها، وأخربها.

فإذا كانت هذه المنطقة من الحياة الأوليّة قد ضُربت عليها الحيطان العالية، وأوشك أن يصيبها جفاف يشقّق أرضها ويُذوي نباتها الوحف الغزير، فإنّ أملي أن يخرج قارئي ولديه حس يستبصر بهذا المعنى، حسّ يمده بزاد خلقيّ جماليّ معاً أغنى ولو قليلاً ما أتاني به، أو على الأقل زاد

مختلف، هو من بعض زادي، فهذا هو الذي أملكه ـ على خصاصته ـ وهو في نهاية الأمر ليس لي، بل له، ولكل من يطرق بابي.

ما المعنى الذي يمكن أن يخرج به القارئ من قصصي ورواياتي؟ لعلّه المعنى الذي يتقطّر في حسي وفكري من خبرة ممارسة الحياة، بكل ما فيها من قسوة ورقّة، وما فيها من رثاثة وسموّ، ما فيها من وحشية وبراءة، وما فيها من شعر وفظاظة، ومن توق لا حد له للإنطلاق، وعناء رازح من الزمت و القهر معاً. لعلّ هذا المعنى من البحث عن الحقيقة الشاملة والجمال المطلق في الجزئيّ المتحدّد الصغير الذي يحمل نواة ما أسعى إليه وما أؤمن أنّه هناك ـ دون ضمانة لهذا الإيمان ـ مما أسميه «الحقيقة الكليّة»، أو جوانب على الأقل من حقيقة كليّة ما، بما تنطوي عليه من جمال مروّع رهيب. لست أدري.

أسلّم بأنّ كثيراً من شخوص أعمالي ـ هي ليست انعكاسات عن شخصي، كما لعلّ بعض «النقّاد» قد زعموا (عن سوء نيّة، فيما أظن) تعاني أوضاعاً محبطة، بينما من المسلّم به ـ طبعاً ـ أنّ الحياة تنطوي على نماذج قادرة فعّالة مما قد يجعل هذه الشخوص «غير ممثلة للواقع العريض» كما يقال.

وعلى الفور استشف في هذا الكلام الذي لا أسلّم به على الإطلاق مقدّمةً متضمنّةً لا أعتقد أنني أسلّم بها مرّة أخرى: أنّ الفن والحياة صنوان، أنّ الفن ينبغي أن يكون عالماً مطابقاً ومواجهاً للواقع كأنّه مرآة مستوية السطح موضوعة أمامه، نراه في داخلها مرّة أخرى، كما هو، بما فيه من شخصيات محبطة ونماذج قادرة فعّالة، هذه هي المقدّمة الوحيدة التي ينبني عليها هذا الكلام (مهما أنكر ذلك هؤلاء)، فهل نحن حقّاً يمكن أن نسلّم بهذه المقدّمة؟

من ناحية أخرى فمن المأثورات ـ الصحيحة ـ أن من يعيش حياته لا يكتبها، وأنّ السعادة لا تاريخ لها، وليست لها قصّة، وأنّ الفعل والقدرة ليس مجالهما الفن، بل العالم، ولا يقعان على الأدوات الفنيّة بل على موضوعات العالم الخارجي. وإن كنت أعتقد أنّ الفنّ، بحدّ ذاته، هو فعْل. أي أنّ الفن الحقيقيّ ـ بكل ما قد يكون فيه تصوير للحبوط، أو اليأس، أو الهزيمة ـ فعّالٌ في نَهاية التحليل، وقادرٌ على التغيير في المدى البعيد.

على أي حال، أقدّر أنّ هناك فيما أظن أسباباً وحوافز علية ـ وليست غائيةٌ ـ للعمل الفني، هي على التحديد السعي إلى التئام الشرخ بين الأشواق والتحقّق، بين الممكن والواقع، وهو ما قد يندرج تحت اسم الأثر التطهيري ـ بالمعنى الإغريقي القديم ـ للفن.

أريد أن أقول إذن إنّ الحبوط وضع يمر به الإنسان ـ كل إنسان ـ بحكم وجوده الإنسانيّ ذاته، بحكم ما يحمل من نزوعات محرقة نحو الإشباع لا تتحقق بكاملها أبداً، بحكم ما في داخله من حس بالقدرة اللانهائية ـ نازعةً مندفعةً نحو موضوعات حسيّة وعضوية وروحية لا عداد لها ـ وبحكم القهر الضروري الذي تمثّله محدودية القدرة الفعلية، وحواجز العالم العضويّ والفيزيقيّ والاجتماعي والكونيّ. الإنسان، منذ أول يوم في خَلْقه، يتعلّم رغماً عنه هذا الدرس الأول المرير: درس التكيّف مع الواقع، درس «الكبت» أو الحبوط، كما يسمّيه علم النفس التحليلي، ومع ذلك فإنّ هذه الخبرة الأساسية في الحياة الإنسانية ـ كل حياة إنسانية ـ تقترن دائماً بإنكار عميق فطريّ لها في دخيلة الإنسان، كل إنسان. كلّنا ـ في أعماقه ـ ينكر محدوديته، وعجزه، وموته، نحن ـ جميعاً ـ في حلم ليلنا الإنسانيّ ـ كأنّنا نفعل المستحيل، وخالدون، وشهواتنا متحققة لا يقف أمامها شيء، وحبّنا كامل لا حدّ له.

أما الفن فليس فراراً من واقعنا ـ كالحلم ربّما ـ بل سيطرة عليه، وتكيّف معه، وحافز على التغلّب عليه، لأنّه ليس كالحلم نشاطاً فردياً معزولاً، بل تواصل ومشاركة بين وعيين، بل في منطقة جمعية من الوعي الإنساني، من المعرفة الإنسانية.

هل أحتاج بعد ذلك أن أقول إن تناول أوضاع الحبوط ـ في حدّ ذاته ـ إنّما ينطوي على تجاوز هذا الحبوط، والتغلّب عليه، وتأكيد التحقق؟ أما الفرار من الحبوط بتصوير التفاؤل الساذج، و«النماذج القادرة الفعّالة» فهو استسلام مَرَضي ـ يشبه الحيل التي يلجأ إليها مرضى العصاب النفسي ـ استسلام عصابي ينطوي على إنكار الحقيقة. عقاب هذا الإنكار محتوم، نعرفه في فواجع المرضى العصابيين. أظنّ أنّ في التأكيد على «النماذج القادرة الفعّالة الإيجابية» عقاباً يتمثّل في إهدار «حقيقة» الإنسان، أي أنّه عقابٌ يؤدي في النهاية إلى السجون والمعتقلات التي تغصّ بضحايا «النماذج القادرة الفعّالة»، ضحايا نظم وحكومات الاستبداد والطغيان التي تزعم لنفسها ملكية «الحقيقة المطلقة» سواء كانت نابعة من السماء أو الأرض. هم ضحايا القهر الاجتماعي والسياسي، أولئك الذين يريدون أن يؤكّدوا أنّ لكل إنسان حقّاً جوهرياً في أن يقول لا، وأن يحلم كما يشاء، وأن يقول للآخرين أنّه يحلم، ويروي لهم حلمه الحميم الخاص.

يجري هذا المجرى كما يقال أحياناً أنّ في « إسرافي في تقصّي العالم الداخلي للشخصيات ما يؤدي إلى عزلتها عن حركة المجتمع وفقد صلتها بالحياة العريضة».

لا.

أقولها : لا . هكذا قاطعة، حاسمة، لا رداً على كلام مرسل بل محاولة في توضيح ما أراه صحيحاً. لا أعتقد أنّه من الممكن أن ينعزل شيء ولا أحد عن حركة المجتمع، ذلك يساوي القول: «ينعزل عن حركة دمائه»، هذا مستحيل، بداهة، حركة المجتمع لا بد أن تنبض في داخل حركة الدماء نفسها (الصلة بين علم الاجتماع وعلم الحياة صلة عضوية) والواقع أنّ هذا الوهم النقديّ الشائع الذي يريد أن يفرضه بعض المشتغلين بالنقد الأدبيّ إنّما يأتي عن سوء نيّة، أو سوء فهم، هي دعوى تهدف إلى تسييد نوع خاص ـ وقاصر جداً ـ من أنواع الممارسة الأدبية ـ دعوى تقصد إلى الارتفاع بالنغمة «الاجتماعية» وبالهدف السياسيّ القريب، في الأدب الخلاق، حتى يخدم غايات اجتماعية أو سياسية، قريبة مباشرة.

في بعض الأشكال النقديّة الراقية، تندرج هذه الدعوى في سياق مذهب اجتماعي يؤكّد أن كل شيء ـ كل شيء ـ لا تفسير له ولا غاية له إلاّ بمعيار فلسفة اجتماعية معيّنة، أعتقد أنّ في ذلك شيئاً من الافتئات على الأدب وعلى علم الاجتماع أيضاً. بل لعلّ فيه ما يضير أيضاً بالهدف السياسيّ الذي يقصده هذا التصوير.

ليس الإنسان فقط كائناً اقتصادياً أساساً وفي الدرجة الأولى.

وليس الأدب فقط، نشاطاً طبقياً أساساً وفي التحليل الأخير.

هذا أرفضه، ويرفضه العقل، ويرفضه الحسّ العام البسيط، مع أنّ ذلك كلّه صحيح إلى حدٍ ما.

هذه هي النواة الصلبة ـ التي لا يمكن أن تُهضَم ـ الكامنة في صلب تصوّر أصحاب المذهب الاجتماعي الذي ينتمي هذا الكلام إلى فهمهم ـ أو وهمهم ـ مهما حاولوا أن يوشوا المذهب بحواشٍ وغمنمات، جافية أحياناً ومرهفة حيناً.

حركة المجتمع لا بد أن تنبض في الحياة الداخلية لكل منا، أكرّر هذا، برغم أنّه بديهيّ، ولكن «الإسراف» في تقصّي هذه الحياة الداخلية ـ إن كان ثمّة «إسراف» حقيقةً ـ إنّما يعني أيضاً تقصّي آثار الحياة الاجتماعية وأصداءها في دخيلة النفس. هناك رابطة ضرورية بين الإنسان والفرد والمجتمع، تلك أيضاً بديهية أخرى مسلّم بها ـ إلى متى نضطر إلى تأكيد البديهيات؟ ـ ولكن الضغط على حركة المجتمع وحدها، تشويهٌ، وخيانة للصدق الذي هو مقوِّم الفن وضرورته. إنّ «الحقيقة»، مهما كان معناها أو معانيها، ليست طبقية، أو ليست طبقية فقط.

صحيحٌ أنّ في الواقع إنعكاسات للمصالح الطبقية، ولكن «الحقيقة» التي أقصدها،

«الحقيقة» موضوع الفن، موضوع المعرفة، «حقيقة» الوجدان الإنساني العام الذي يتجاوز العصور التاريخية ويلصق بالتكوين الإدراكي للإنسان أيّاً كان ـ هذه «الحقيقة» تتجاوز الغايات الاجتماعية، و المصالح الطبقية، وهو ما يسلّم به بعض النقّاد الماركسيين البارزين أنفسهم، في كثير من الحالات، وما يستخلص بوضوح قاطع من أقوال يضطرون إليها لأنّهم في النهاية يفكّرون، وليسوا مجرد نَقَلة وببغاوات، وإن كانوا يؤكدون عكسه، فيقعون في تناقض فكريّ لا مفر لهم منه بحكم مقدّماتهم التي ارتضوها مسبقاً.

هناك بطبيعة الحال أنواع من الممارسة الأدبية ينفسح فيها المجال لخدمة أهداف العمل الاجتماعي، وهي أنواع مشروعة، بقدر مشروعية الأنواع الأدبية الكثيرة الأخرى التي تقصد إلى إشراك القارئ في لعبة الفضول العقلي، أو إلى إشباع ظمئه إلى معرفة تفاصيل المعيشة في ظروف خاصة لا يتاح للكثير أن يعرفوها مباشرة، أو إلى استثارة أحلامه الهروبية، أو إلهاب عواطفه النبيلة، أو إيقاظ حواسه الخاملة. نتاج هذه الممارسات الأدبية سلع مطلوبة ورائجة ومفيدة أيضاً، ولكن العمل الفني الصادق شيء آخر، يقع في سياق آخر، لست أظنني بهذا الاستطراد ابتعدت عن سياق هذه التأملات ـ القابلة بطبيعتها للتأكد بل للخلاف والنقض، شأن كل «الحقائق» وكل «التأملات» ـ بل قصدت إلى دحض المزاعم التي تخلط بين الممارسة الأدبية التي تؤدي وظيفةً اجتماعيةً مشروعةً أحياناً، وضرورية أحياناً، وبين العمل الأدبي الذي ينبغي له نوع من التوازن الدقيق في تناول موضوعاته، مهما كانت هذه الموضوعات، سواء في الحياة الداخلية أو «الخارجية» للشخصيات.

لست أدري، بعد، ما إذا كنت «أسرف» في تقصّي العالم الداخلي للشخصيات، إنّما أقصد إلى أن يشاركني قارئي في معرفة هذا العالم الذي لا انفصال له عن العالم الاجتماعيّ على أي حال، معرفة حميمة وشاملة.

أكرّر وأقرّر دائماً أنني «اشتراكيّ» بمعنى واسع عريض يؤكّد ما للاشتراكية من وجه إنسانيّ، وجه الحريّة إلى جانب وجه العدالة الاجتماعية.

فلنستوضح معاً ـ أولاً ـ ما يمكن أن نقصد إليه بالاشتراكية، ثم نستوضح بعد ذلك وظيفة الفن. هما موضوعان يمكن أن يستغرق الحديث عنهما أمداً طويلاً جداً، وأشك أنّ نصل في النهاية إلى إجابة كاملة شافية، وخاصة في عصرنا الذي أغرقته الشعارات، في كل مكان من العالم، حتى كادت الألفاظ تحجب المعاني. وكادت المعاني تتنكّر في أزياء كرنفال عجيب

ومهين .

بإيجاز شديد الابتسار، وبتبسيط شديد الإخلال، ليست الاشتراكية مجرّد عقيدة، ولا فلسفة، ولا حتى منهاجاً، ليست مجرّد ملكية الشعب لأدوات الإنتاج، ولا حتى سيطرته عليها وتسييره لها، تسييراً ديمقراطياً بالمعنى الكامل للديمقراطية، وليست هي مجرّد التخطيط، وليست مجرّد التنمية، وليست مجرّد تكافؤ الفرص، ولا حتى التوزيع العائد من استثمار الملكية العامة، ليست مجرّد اعتماد العلم والعقل أساساً للعلاقات الاجتماعية، هذه كلّها بعض وسائلها وأدواتها ومناهجها الضرورية .

الاشتراكية هي، في نهاية الأمر، بنية علاقات حضارية (اقتصادية وسياسية وثقافية معاً) متكاملة ومتفاعلة ينتفي فيها استغلال الإنسان وامتهانه واغترابه، ويُتوخّى فيها أن تنفسح له ـ بكل ما يتسنّى ذلك ـ ممارسة إمكانيات تحققه وإبداعه التي لا تكاد تحدّ، ممارسة نشطة وحقيقية يشارك فيها كل فرد وكل مجموعة، في نطاق تنظيم ديمقراطي حر، بنية علاقات تتزن فيها العدالة والحريّة، وتشكّل «حقيقة الإنسان».

ومع ذلك كلّه ففي يقيني أنّ هذه الغايات لا يمكن أن تتحقق إلاّ إذا كانت الوساطة إليها من معدنها، وأنّ الواسطة والغاية لا يمكن أن تتنافرا وإلاّ جارت إحداهما على الأخرى جوراً لا تقويم له .

وهنا على وجه الدقّة لعلّنا نجد للفن وظيفة في تحوّل المجتمع إلى الاتجاه أو إلى المسار الاشتراكي .

أما الفن فهو ، في ظنّي، خبرة من أعمق خبرات المعرفة الكليّة ومشاركة حميمة وعلى مستوى «الحقيقة» الإنسانية الشاملة، هو تحقّق فريد لطاقات الإنسان التي لا تكاد تُحدّ في شتّى الميادين، لكن وسائله وأدواته ما زالت وستظل سرّاً، مهما حاولنا، ونجحنا ، في اقتفاء وقع أقدامه السحرية، وفي ظنّي أنّ المعايير الخلقية الجمالية التي أشرت إليها من قبل، هي مقوّمات الهيكل الذي ينبني عليه العمل الفني، ويبقى لحساسية الفنان، ولتلك الخاصية العجيبة التي نسمّيها أحياناً الإلهام، تجسيد الكائن الحيّ الباهر الذي يعتمد ذلك الهيكل، لست أريد أن أحدّد هذه المعايير الخلقية الجمالية تحديداً دقيقاً ، الإحاطة الجامعة المانعة هنا شيء يفوق طاقتي، ولكنها على أيّ حال معايير تكاد تكون بيولوجية أيضاً: التناغم والتضافر، القصد (أي الاكتفاء بالضروريّ، وليس القصد بمعنى العمد) والاستغناء عن الحشو، تطابق العضو والوظيفة، تكامل

الجزء والكل، واتساق الكل مع البيئة، انتفاء الزور والخَبَث والترهّل، ألا نرى هنا اشتباك المعايير الخلقية الجمالية البيولوجية معاً في هذا الكيان؟ ألا نرى هنا أنّ هذه القيم هي الواسطة الضرورية لتحقيق غايات فردية واجتماعية متكاملة، تندرج في بنية العلاقات الاشتراكية؟ لست أقصد أن تكون الممارسة الفنيّة، بهذا التصوّر، نوعاً من التدريب على الاشتراكية كما كان المزعوم أنّ في دراسة الرياضيات أو اللغة اليونانية القديمة نوعاً من التدريب على تكوين ملكة التفكير العقليّ المنطقيّ الواضح المحكم. ليس هذا هو الموضوع، بل لعلّ قصدي أن يكون العمل الفنيّ هنا ـ العمل الفنيّ الحق، بما في ذلك القصة والرواية بل الشعر، بطبيعة الحال ـ إسهاماً في إرساء وتشكيل القيم التي تصوغ العلاقات الاشتراكية.

ليس بعيداً عن هذا السياق أنّ بعض النقّاد حصروا تفسيراتهم لمجموعتي القصصية الأولى «حيطان عالية» على الحواجز التي تقف بين الإنسان والآخر، والإنسان نفسه والاندماج في العالم الخارجي. . ولكن ما هي رؤيتي للحيطان العالية؟

كان من السهل على النقّاد بلا شك أن يصلوا إلى وصف لهذه الحيطان العالية، وكان هذا الوصف صحيحاً أيضاً، في حدوده؛ أحبّ أولاً أن أقول إنّ الحيطان العالية، في ذاتها، لا تعني أنّها أسوار يستحيل النفاذ منها، وإلاّ استحالت إلى السجن الكامل المسدود، وأحبّ أن أقول بعد ذلك إنّ الحيطان العالية في رؤياي إنّما تقف بين الإنسان والحب الكُلّي، بينه والعدالة الكاملة، بينه والبراءة الأوليّة المرموقة، بينه والحريّة التي لا تنتهي آفاقُها، بينه والتوحُّد مع كون ساطع الفتنة ومحكم القبضة، كون عذب رقراق وكابوسيّ، هذه الحيطان تقف هناك، هي موجودة ـ هل يمكن نكرانها؟ في عمقنا نحملها، هي مقوّم وجودنا ـ ولكن تهاجمها باستمرار طلائعُ مستبسلة، وجحافل كتائب مُجيَّشة من الأشواق والصبوات والعزائم التي لا تندحر أبداً: ألم أقل إن هناك في قلب الوحشة الشاسعة النهائية عند كل منّا نزوعاً محرقاً لا يُغلب، نحو التواصل والقربى؟ لعلّ ذلك أساساً هو علّة الفن، وغايته، ولعلّ الفن هو أقدر ما في يد الإنسان على الوفاء بذلك النزوع. لست أدري.

هناك أيضاً حيطان الفظاظة والظلم الاجتماعيّ، حيطان الغفلة والبلادة، حيطان نقيمها بأيدينا ويسهل جداً ـ أم هل هو سهل حقاً في النهاية؟ ـ أن نهدمها، حيطان العدوانيّة الغريزية والنهش بالناب الأزرق المتقطّر دماً، ولندع الآن حيطان الانعزال المفروض بداءةً على الإنسان ـ كل منّا جزيرة منفصلة ـ الانعزال أمام نفسه وأمام الآخرين وأمام الكون، كما يقول النقّاد، فإنّ

هذه «الجزر» مع ذلك تقوم في بحرٍ واحد متصل الأمواج، أي في ساحة التواصل والتواشج الإنساني.

هي من ثَمّ، في زعمي، ليست حيطاني العالية، بل حيطاننا العالية، نحن جميعاً، منا مَنْ يختنق داخلها، وكلّنا نتطلّع، بعين وامقة إلى ما ورائها، ومنّا مَنْ يضرب حولها حائطاً شاملاً، سور الصين العظيم، ويأتي يَدّعي لنا أنّها ليست هناك، فما أبعد ضلاله وما أشقاه. . . ! (برغم ابتسامته ذات الأسنان المغسولة ببياض معجون له رائحة كيمائية زائفة).

على أنّني لا أستطيع الزعم، بحال من الأحوال، بأنّ هذه الحيطان العالية ـ في رؤيتي ـ هي الكلمة النهائية التي تطأ الحيوان الإنسانيّ والروح الإنساني فيقفان تحت ظلّها منهزمين، مسحوقين: لا، لا، لا . . !

نأتي الآن في هذا السياق، إلى ما يهتم به الكثيرون، وهو ما يسمونه «اللغة» عندي، التي يصفونها أحياناً بأنّها تتسم بالجدّة التامة. كيف تتخلّق هذه اللغة؟ وإلى أي مدى تقترب من التراكيب الشعبية؟

اللغة التي أكتبها ـ ولا أقول «أستخدمها» فلست أظن أنّ اللغة يمكن أن تكون خادمي أبداً ـ هي هواي إذا شئت، عشيقة، شأن العشيقات، ما أني أغوص في أسرار هواها، أعطيها وتعطيني، تتمنّع حيناً أو تستجيب، تعذّبني أو تسقيني لذاذات المتعة وتحلّق بي في آفاق الفرح، تصدّني وتستغلق عليّ، فأكاد أجنّ كمداً وحبوطاً ثم تطاوعني فأكاد أستطير من نشوة الكشف واللقيا والرؤيا الباهرة، هذه اللغة إذن هي التي أريدها أن تلصق بفكري وحسّي وانفعالي فتكاد تكون ـ أو تكون حقّاً ـ بضعاً مني ومنها جميعاً، جديدة لا سعياً وراء اصطناع ما، بل لأنّها بضعٌ من شيء لم يحدث من قبل، ولا يتكرّر، من فكرة أو من هوى، من رؤية أو حيرة، كلّها ـ طالما وسعني الجهد أن أقولها ـ حميمة عندي ولكنها أيضاً حميمة عند قُرّائي جميعاً، أقولها للمرّة الأولى، لكنهم يعرفونها على الفور، كانوا على قُربَى منها طول الوقت، كل قصاراي أنني جلوتها، فكأنّني خلقتها، وإن كانت كامنة منذ الأبد في قلب المادة الخام الحيّة التي تشكّلت منها ـ هذا حلم ما أشقَّ السعي وراءه، ولكني ما أني أطارده لا أكفّ أبداً، أريده إذن أن أطوّع لغتي ـ وهي العربية المصرية ـ حتى تفي بحساسيتي و «حقيقتي»، هي حساسية العصر و «حقيقة» تتجاوزني وإن كانت تصدر مني: أريد أن أنطقها، هذه اللغة، بكل ما تنطق به لغة الفن في عصرنا. هذه أيضاً مهمة هرقلية ما أحسبني قطّ قادراً إلاّ على أن أمسّ جانباً منها هنا أو هناك.

ثمّ ركام صخري رازح خانق يقبض على لغتنا من كل جانب. كيف نطوّعها ـ ولا أقول أبداً نروّضها ـ تطويع الحبّ والتفاني والصدق؟ لست أعتقد بحال أنّ الخرس الذي يعقل العربية عن الوفاء بحاجاتنا، عاهتها، بل هو في يقيني عجزنا وخطيئتنا وعارنا، استهتار منّا لا يغتفر. هذه العجمة التي تلجم لسانها فينا لا فيها، العلاقة بيننا وبينها علاقة مسئولية متبادلة لا فكاك لنا منها، كالمسئولية بين الحبيبين أو الزوجين، والتفاعل مشترك، كل من الجانبين لا يملك الإفلات من تبعة الفعل وردّ الفعل. في يقيني أنّ العربية من أغنى اللغات وأقدرها، وأكثرها مرونة ولدونة وأمتنها عضلاً وأشدّها صلابة أيضاً ـ ليس في ذلك استعلاءٌ «عنصريّ» أو شوفينية لغوية. اللغات الأخرى أيضاً غنيّة وفعّالة. وهم جائرٌ جداً ذلك الذي ينسب إلى العربية، بطبعها، ميوعة أو تسايلاً أو تهدّلاً فضفاضاً يزعمون أنّه من خصائصها، يقيني أنّ العربية أداة حادّة يمكن أن تكون قاطعة مانعة في التحديد والتخصيص، لا نتيجةً لولاء أصحابها وإخلاصهم لها ولفكرهم فقط، بل يساعدهم في ذلك ما في رصيدها المذخور من ثروات نكاد نبدّدها كالورثة الغافلين.

ليست اللغة سيّداً ولا خادماً، بل ينبغي أن يكون نسيجها من نسيج حياتنا نفسه. ولذلك فما من محظور مسبق فيها، ما دام صدق المعاناة ديدننا، لنا أن نمتح من التراكيب الشعبية ما أحببنا، وما يتسق مع الخبرة التي نحاول أن نصوغ. لنا ـ بل في ظنّي بأنّه من واجبنا ـ أن يمتد ذلك إلى التراكيب التي تعرفها اللغات الأخرى، وفي الواقع حين نفعل ذلك، جميعاً، رضينا أم برغمنا، ليس في ذلك كلّه من حرج طالما أخلصنا أنفسنا لصدق العبارة، وتحدّدها، ودقّتها، وحيويتها، ومقدرتها على الإيحاء وابتعاث شحنة كامنة في دخيلة القارئ، طالما انتفى من كلامنا ذلك التهدّل الذي هو في حقيقته تهدّل الفكر نفسه، وذلك التضخّم المترتّب بالضرورة على أورام العواطفية المائعة المقزّزة، وتلك الضبابية الآتية من غيام بصر حسير. تلك خصائص لغات أخرى أيضاً. ليس في هذه المحبة للغة العربية شبهةُ عنصرية أو استعلاء.

هنا يأتي دور التراث العربي في أن يُثري كاتب القصة المعاصر، وكل كاتب معاصر، في البلاد العربية.

التراث يمكن أن يمنحه الكثير، ولكن في غير الاتجاه الذي قد يتبادر إلى الذهن، أساساً، فلا أقصد الحكايات ولا قصص ألف ليلة ولا مقامات الحريري والهمذاني، على ما في هذا كلّه من كنوز خام، وبذور قادرة على الجود والعطاء.

وإنّما أقصد ما في هذا التراث من غنى في أداة اللغة، ولا أقصد هنا أيضاً الثروة اللفظية

الهائلة التي تثقل على هذا التراث وتنوء به، بل أقصد الحسّ المرهف في التراث العربي بين الدال والمدلول، أي بين الكلمة وظلال المعاني الدقيقة والخفيّة التي تستطيع العربية أن تفي بها وفاءً يكاد يكون معجزاً.

ومع ذلك فهي أداة ما زالت خاماً، ومادة حيّة عضوية ـ مهما كان قد ران عليها نوع من الخمود والهوان الوقتيّ ـ لغتنا ليست على أي حال قوالب مصنوعة ومفروضة، بل للكاتب، فيما أتصوّر، الحريّة ـ والحريّة هنا مسئوليتها فادحة ومقلقة ـ في أن يشكّل هذه المادة الخام وينفث فيها النَفَس المعاصر الحار.

ليست قيمة التراث أساساً وبالمعنى الذي أقصده قيمته اللغوية فحسب، بل قيمة ما يمكن أن يجود به من عطاء نابع عن حيويته الكامنة، لإثراء أداة «التعبير» ـ أي على الأصح أداة الإيجاد الفني ـ وإرهافها.

على أنّ في تراثنا العربي، إلى جانب ذلك، كنوزاً قد تكون شحيحة ولكنّها باهرة، كنوز أ من التحقّق والإنجاز في ميدان الشعر (على الأخص أبو العلاء المعرّي والمتنبي وأبو تمام والبحتري وأبو نواس وغيرهم من أفذاذ الشعر القديم ابتداءً من العصر الجاهلي ومن شعر العذريين في صدر الإسلام حتى الأندلسيين، عبر عصوره المتطاولة).

هناك جانب آخر وخطير الوزن في التراث العربي ينبغي أن يستفيد به الكاتب العربي المعاصر هو التراث الفلسفي والصوفي، وفي ظنّي أنّ الكاتب العربي، أيّاً كانت ميادين كتابته، ينبغي أن يكون على صلّة حميمة بالتراث الفلسفي الإنساني عامة، وبتراثه العربي الغني والمتميّز بنكهة ومذاق لهما تفرّدهما، على وجه خاص، في الفلسفة والتصوّف.

أعايش هذا التراث، وهذا الشعر، بل أحياهما، عبر العصور، وأنا هنا في القاهرة، وعلى مشارف القرن الحادي والعشرين.

لعلّه من غير المألوف أنني أحسّ نفسي في «القاهرة» عابر سبيل، غريباً مقيماً ـ أو على الأرجح غير مقيم ـ على نحو عارض مؤقّت لا ثبات فيه، أي أنّ الاسكندرية والصعيد هما ـ بالتحديد ـ ليسا فقط مسرح الكثير من كتاباتي بل هما المسرح الأساسيّ في حياتي الوجدانية. المعروف أنني اسكندرانيّ المولد والنشأة، قضيت في الاسكندرية أخصب فترات العمر، حتى أبريل ١٩٥٥ عندما جئت إلى القاهرة، وأنني صعيديّ الأصل والمنبت، وقد قضيت في الصعيد ثلاث فترات: الأولى في الطفولة الباكرة جداً ـ في فترة النسيان الطفوليّ وإن كنت أذكر منها

صوراً وأحداثاً حادّة كأنّها وقعت لي في حلم لا ينسى ـ والثانية في السابعة من عمري عندما مررت بتجربة خطيرة هي تجربة التعميد أو التنصير في دير الملاك ميخائيل بأخميم ـ والثالثة في إبّان اشتداد الغارات الجويّة على الاسكندرية في صيف ١٩٤١ ـ عندما كنت في الخامسة عشرة. ومع ذلك فأحسّ أنني ما زلت أعيش حقاً في الاسكندرية، هي بيتي وموطني، وفي الصعيد معاً: تربة جذوري وأرض أهلي وناسي، وأنني، كما قلت، مسافر بلا متاع في قاهرة أمضيت فيها كل هذا العمر، على سفر.

الاسكندرية عندي، مع ذلك، مدينة سحرية، ترابها زعفران، حقّاً، لذلك كان اسم كتاب لي ذاع صيته وترجم إلى سبع لغات أوروبية «ترابها زعفران». الاسكندرية شط يقع على حافة بحر الأبد، حافة المطلق، وعندما أنظر منها إلى أفق البحر، أعرف كما علّموني في المدرسة والكتب، أنّ هناك له شاطئاً من الناحية الأخرى، لعلّني لا أصدّق، ولا أقتنع بذلك حقيقة، أبداً ـ ليس هناك وراء هذا الأفق شيء، هذا امتداد لعباب المجهول، إلى ما لانهاية، كأنّني أقف هناك على شاطئ الموت نفسه ـ البحر والموت عندي مرتبطان بروابط انفعالية ورمزية وبتجارب لاذعة المرارة لا يمحى طعمها أبداً من على لساني ـ الاسكندرية في هذا المحيط السحري يانع النضرة على حافة كون ملحّي شاسع بل غير محدود، الاسكندرية عالم ساطع ونقي ونظيف. حيّ متقلّب بروائح خصوبة جديدة دائمة التجدّد، ولكنّه هشّ، حتّى في إحساسي بأنّه متمدّد على الساحل متطاول مشدود هضيم الخصر قابل للانكسار في أيّة بقعة، في أيّة لحظة، لا بؤرة له يتكثّف حولها ويحميها بنطاق وراء نطاق من الحواجز الواقية. هو عالم يقع على حرف هوّة لا قرار لها متلاطمة، خادعة في لحظات هدوئها. في الاسكندرية سحر جذّاب لا يقاوم، وجمال لا يمكن أبداً الإحاطة به والانتهاء من تملي مفاتنه، الاسكندرية أنثى قويّة الأذرع ممدودة إليّ تدعوني دعاء لا أكاد أعرف كيف أصدّه، دعاء في الاستجابة له وقوع القضاء الذي لا مرد منه، على هذه الحافة الهشّة القلقة، بين الحياة والعدم، بيتي ووطني.

الصعيد عندي هو رسوخ مصر، وشموخها، وعظمتها السامقة، هو أيضاً بذرة الحبّ الصلبة التي لا تنكسر، هو الوشيجة الحيّة التي لا تنقطع أبداً بيني وبين الحياة نفسها، وعراقتها الضاربة حتى أعمق أعماق الإنسان، الإنسان الأول، الإنسان الخالد.

هو أرض الأسطورة الراجعة إلى ألف ألف عام، التي لا تموت، هو العرش الوطيد الحقيقي لآلهتي «حابي الإله» النيل في مطلق جلاله ووداعته، «رع ـ آتون» الشمس المحرقة المخصبة،

«حوريس» البحث والعدل ـ و «أوزيريس» صاحب الموازين، والمسيح الإله الشهيد المصلوب الحيّ، كلّها معاً، هو «إيزيس» الأمّ الرؤوم والعذراء الإلهية، وهو تربة المقدّسات جميعاً، وملاذ الأولياء والشيوخ والرهبان وأبناء الحق، هو أيضاً ضراوة العنف الضروري المركّب في صلب نسيج الحياة الكثيف الخشن الذي لا يتفكّك ولا يتمزّق قط ـ ومع ذلك فالصعايدة أرق الناس قلباً وأحناهم، وأقربهم إلى الدموع، نعم، هؤلاء الرجال العتاة، وهاته النسوة كأنّهن الصخور.

أودعتْ في الصعيد أسرار مصر كلّها، تحت سفوح جباله الخَطَّ الذي توسّدته أجساد الناس ـ أهلي وناسي ـ وصنعتْ منه خصب الحياة وخلودها في قلب وحشة الصحراء وخوائها المخيف المروّع وتحت حافة أكتاف الصخور، أحس أنّك لو أنتزعتني من أرض الصعيد كان عليك أن تنتزع حبال قلبي وعضلته النابضة نفسها، كلّها، من تحت أرضه.

مصر هذه ـ مصر الصعيدية ـ هي مصري، ليست فيها رخاوة ولا وداعة ولا مجرّد طيبة قلب، كما يقولون، ليس فيها ما يزعمونه من سهولة طبع وتسليم، ليس فيها ما يدّعونه على المصريين من مزاعم الرضى بالقدر، والمسالمة، والخضوع، ولِين الجانب، ليس فيها ما ينسب إليها من اعتدال، وتوسّط يأتي في تحليلاتهم الساذجة من اعتدال مناخ أو انبساط أرض، بل هناك مصر الحقيقية، مصر حبي العميق: صلابة الصخر ودسامة التربة معاً، لا نهاية الصحراء المشقّقة وكنّ المأوى تحت النخيل والدوم، سموق أسوار الجوامع والأديرة على الجبل، وهشاشة المصلّى الحصير تحت جسر النيل معاً، هناك الخالد والعرضيّ معاً، الأبد واللحظة الهاربة معاً، ضربة العصا تشقّ الجمجمة، والدموع تنحدر على صفحة الوجه الصخري معاً، عرامة العنف الشرس وحنوّ الرقّة التي تذوّب القلب معاً، إيمان يكاد يكون وحشياً في إطلاقيته، ولمعة العين بالسخرية الخبيثة البارعة الذكاء معاً ـ نوع من «الهيومر» الجاف الخفي، الحسيّة الجسدانيّة وصوفيّة التسامي معاً، الصعيد هو مصر البناء والحضارة والبحث عن السر، مصر الاستشهاد والكبرياء: عشقي ومحنتي.

أظنّ أنّ حياتي القصصية ـ وحياتي جميعاً ـ تدور بين طرفي هذين القطبين: الاسكندرية والصعيد، بين أپوللو إله النور والموسيقى، وپان ـ مين ـ ديونيزيوس، إله الشبق والنشوة والعربدة والخصوبة.

١٩٦٩ـ٢٠٠٣

• ما زلت أكتب الجملة الأولى ..
وأعيد كتابتها إلى ما لا نهاية..

ثمّة حقيقة أدركتها أخيراً. قبل رواية «رامة والتنين». لم أكن - عبر ٢٠ عاماً - قد كتبت سوى مجموعتين فقط من القصص «حيطان عالية» و «ساعات الكبرياء». بعد هذه الرواية تسارع الإيقاع وبدا كأنّ هنالك حاجزاً أو سدّاً قد أزيح وتدفّقت الكوامن، كان هذا الكتاب نوعاً من إيجاد الذات الفنيّة، وهو في الوقت نفسه بداية حقيقية: ضربة البرق والرعد السابقة للمطر.. هذا السطوع الذي يكشف لك كل شيء على نحو خاطف وباهر وسط الظلام.

«رامة والتنين» كانت علامة فارقة، وهو أمر اكتشفته بعد عدّة سنوات.

أما العودة للتجربة نفسها في «يا بنات اسكندرية»، فترجع إلى أني ما زلت أكتب في نص مفتوح: مساربه ومسالكه نافذة كل منها على الأخرى، أنني ما زلت أكتب الجملة الأولى من هذا النص وأعيد كتابتها إلى ما لا نهاية.

هل هو نص واحد؟

كلا بالطبع، فأنا لا أكاد أمقت شيئاً قدر مقتي للتكرار والتطابق، ليس هناك نص يُكتب إلاّ إذا كان فيه على الأقل سعي محرق للاكتشاف والجدّة. لا لمجرّد الجدّة، وإنّما لأنّ غنى الخبرة وتعدّد دلالاتها ومستوياتها وطبقاتها معناه اقتضاء الجدّة، أما فرض الكشف المستمر الملازم لأي نص فمعناه ضرورة الوثبة للوصول إلى أشياء لم تكن في النور من قبل. وتظل دائماً منطقة يسطع عليها البرق ثم تعود للغسق. ثمّة عناصر متعدّدة من المجموعات الثلاث الأخيرة تنتمي إلى ما يشكّل نوعاً من السيرة الذاتية لي، هناك الكثير من الوقائع التي تشير إلى حياتي وإلى الاسكندرية..

إحدى قصص مجموعة «ساعات الكبرياء»، وهي «الأميرة والحصان»، أعطيتها ليحيى حقّي ليقرأها حتى تنشر في مجلة «المجلة» في الستينات. وعندما قابلته بادرني قائلاً: يا إدوار

إنت اشتغلت في سيرك قبل كده؟». كانت القصّة عن سيرك شعبي من النوع الذي نراه في الموالد. المسألة هي أن تجمع بين العناصر الواقعية وقوّة الخيال، معظم كتّابنا يعتمدون على نوع من التهويمات والمقاربات وما يسمّى بالإلهام.

تحتاج الكتابة لعمل دؤوب وحرث للأرض وبحث، على أن يختفي كل هذا أثناء الكتابة.

أشير هنا إلى أهمية أن تعرف معرفة دقيقة كل الخبرات التي تتردّد في العمل الفني، لأنّك تبعثها وتعيشها مجسّدة في الكتابة. في كل كتاباتي هناك أحداث لا صلة لي بها وهي محض خيال، ولكنّها تبدو وكأنّها حدثت لي.

في «رامة والتنين»، على سبيل المثال كثيراً ما أقرّر: هذا لم يحدث قط أو هذا حدث. . وكلاهما صحيح تماماً.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى هناك بالتأكيد جوانب من السيرة الذاتية، وبنوع من المكر الحميد، أريد أن أقول إنّها سيرة ذاتية كما أنّها ليست سيرة ذاتية أيضاً.

وفي كل الأحوال، القضيّة التي تهمّني دائماً هي قضية مُساءلة الجنس الأدبي. هل هو رواية أم قصة قصيرة أم سيرة ذاتية؟ وهل لهذه الأجناس مواصفات أدبية وثابتة لا ينالها الباطل، أم أنّها، كما أوقن وكما أمارس، أجناس مفتوحة؟

ليست هناك أنماط ثابتة أو نماذج مسبقة أو قوانين مكرّسة فيما أقدّر، لا في العمل الفني ولا في الخبرة الفنيّة، ما أحاوله هو وضع ما أكتبه تحت عنوان عريض أسميه «الكتابة عبر النوعية» لأنّ الشعر أيضاً يقوم بدور أساسي في كتابتي. وحتّى هذا النوع الأدبي ـ الشعر ـ موضع سؤال داخل هذه الكتابة.

لعلّ «رامة والتنين» نموذج واضح لما أقصده، إذا كنّا نسمّي «رامة والتنين» رواية، فيمكن أن نسمّيها أيضاً قصيدة طويلة، أو فلك من القصص، بل وتأمّل فلسفي على نحو ما. الأسطورة وتسجيل الواقع، الموسيقى والحروف والأصوات، كل هذا موضوع للمغامرة والتساؤل. المغامرة التي قد تؤدي إلى دق العنق أو إلى سعي نحو محطة في رحلة ما تزال مستمرة دون وصول.

من ناحية أخرى، فإنّ السعي المتصل لكتابة الجملة الأولى، يعني امتداد العمل وتردّده في أكثر من نص قد تكرّر عندي، ليس فقط من المجموعات القصصية، وفي «رامة والتنين» و «الزمن الآخر»، بل وفي «محطة السكة الحديد» أيضاً وهو نص واحد كتب أربع مرّات تفصل بينها

عشرات السنين.

هناك شائعة زائفة تتردّد حول هجومي على الواقعية وأنني كاتب غير واقعي.. هذا كلام فارغ. لأنّه من المسلّم به أن هذا الواقع ليس ما يصطلح على تسميته بالظواهر أو الآليات الاجتماعية من تعامل الناس اليومي. الواقع كلمة من السعة والشمول بحيث تشمل الحلم واللاوعي والالتباس والغموض في النفس والكون. كما تشمل بنفس الأهمية العلاقات الاجتماعية الإنسانية والسايكولوجية.

ما هاجمته، وما زلت أهاجمه، هو موجة ما سمّي بالواقعية في الخمسينات، كانت فجّة وما زلت أقول إنّها كانت مليئة بالغث، والدليل على ذلك هو مصداقية الزمن. فكثير من الكتّاب الذين لمعوا تحت هذه اللافتة انصرفوا عن الكتابة واشتغلوا بأشياء أخرى، ولم يبقَ سوى الأعمال الحقيقية.

هذه المقدّمة أسوقها للدلالة على أنّ خبرة «محطة السكة الحديد» هي من التعقيد والغنى وتراكم الطبقات، بحيث أنّ أي علاج لها أيضاً بالتعريف يظل مناوشة لجانب واحد أو أكثر من جوانب هذا الواقع، والدلالة المختفية وراء «محطة السكة الحديد» الواقعية هي عندي معادل للوجو د ذاته. حيث اللقاء والفراق والوصول والرحيل.. هي سمات الوجود، مسألة القصد أو الغائية.. أو المحطة النهائية دائماً موضع سؤال من الكتاب، على عكس محطة السكة الحديد الواقعية، الوصول دائماً هو وصول إلى مكان لم تكن ذاهباً إليه.. تظل هناك رحلة وهذه الرحلة تتطلّب أن تسافر بالكتابة، وهذا معناه أنّ الكتاب لم ينته بعد ثلاثين عاماً.. وما زال قائماً.

عندما كنت على وشك البدء في رواية جديدة عن أخميم بلدة أبي، في جنوب مصر.. كان غريباً ـ بعد أكثر من أربعين عاماً من الكتابة دون أن أقترب من هذا العالم ـ أن أشرع الآن في تناوله. غريب، لكن في الوقت نفسه هذه هي كيفية الكتابة عندي. لعلّنا نعرف أنّ «ترابها زعفران» التي كتبتها عام ١٩٨٦ كانت قائمة منذ أوائل الستينات، موجودة بالإسم والشخوص والأجواء، بل ذكرتها في حديث لمجلّة المجلّة عام ١٩٦١.

الموقف نفسه بالنسبة لـ «صخور السماء» أو «أسوار الروح»، فهو الاسم الذي ظلّ قائماً معي منذ الخمسينات، إنّها رواية تبحث عن عدالة مفتقدة في المكان، والمكان يلعب عندي دوراً مهماً، ليس المكان مسرحاً للأحداث، بل ربّما يكون فاعلاً أو قوّة مشاركة في صياغة الوجود الفنّي ذاته.. والمكان هنا هو الصعيد عامة وأخميم بشكل خاص.

عشت في أخميم في سنوات التكوين في الطفولة الباكرة بين ٣ و ٤ سنوات، بل أذكر كيف سقطت من سلّم خشبي والجرح ما زالت آثاره في ركبتي حتى الآن. وأذكر أحداثاً ومشاهد حيّة حتى سن السابعة حيث سافرت لأداء نَذْر التعميد، وعشت صيف ١٩٤١ هناك حين كنت في الخامسة عشرة.

ومع ذلك فالمكان ماثل بحضور دائم ووهج مستمر لا ينطفىء، بل على العكس يتوقّد. الصياغة الفنيّة شيء مختلف بالطبع، فأنا لا أكتب حكياً لظواهر الواقع.

لماذا لم أقترب من هذه الخبرة بعمق، على الرغم من الأعمال العديدة التي كتبتها؟ لماذا أطرح على نفسي هذا السؤال؟ لأنّه إذا كان هذا الهمّ قائماً طوال الوقت والاحتشاد لهذه الخبرة قائماً طوال الوقت، فهل يمكن تفسير المسألة على أنّها خبرة من القوة والضغط والإلحاح، بحيث تحتاج لكل هذه الفترة الزمنية كي يتاح لها أن تُكتب كما حدث في «ترابها زعفران» التي استغرقت أكثر من ٢٠ عاماً؟

لا شك أنّ هناك ما نسميه رعب الكاتب أمام مثول العمل وأمام الكمال الذي كأنه من خصائص هذا العمل الأوليّة. وفي حقيقة الأمر، هذا الكمال المفترض لا وجود له إلاّ بالكتابة، وقد يكون وهماً كاملاً أيضاً. هذا المأزق هو الذي يواجه الكاتب في كل خطوة، وخصوصاً في الأعمال «الكبيرة».

هذا الجو ماثل دائماً، وهذا ما يجعلني أستغرق سنوات طويلة في عمل أو العكس تماماً. فهناك أعمال تفرض عليك كتابتها دون أدنى انتظار، مثلما حدث في «مضارب الأهواء»، فقد كتبتها خلال شهر واحد، ودون أن أفكّر فيها كثيراً قبل ذلك.

أزعم أنني مغامر حتى النهاية ، ماذا تعني المغامرة بالنسبة لي ، كيف وصلت إلى هذه المرحلة التي لم تجعلني أتواصل فحسب مع الكتابات الجديدة بل جعلتني، في قول البعض ، رائداً لهذه الكتابات، وهو قولٌ يحتاج إلى الكثير من المصداقية ، على أيّ حال .

الفن إن لم يكن مغامرة ، وسعياً لاكتشاف الجديد ، واقتحاماً لأرض مجهولة فهو لن يكون .

بمعنى أن أى استنساخ أو تقليد مهما بلغت كفاءته ومقدرته وموهبته لا يثير عندي اهتماماً ، ولا أعتقد أنه يستحق الاهتمام، لهذا نجد أن الحياة والفن كلاهما محفوف بالأسرار وبالأخطار بحيث يدفع ذلك الفنان إلى التجديد باستمرار ، وأن يلقي بنفسه في عباب المجهول سعياً وراء حقيقة ما ، أو إلى نوع من الجمال ، (ليس هناك معيار للجمال) ، أو سعياً إلى الصدق مع الذات ومع الآخر أو محاولة إلهام الناس بهذا الظمأ إلى العدالة وإلى الحرية . هذه التركيبة المتناسقة والمتراكبة ، المعقدة والبسيطة في الوقت نفسه هي في تصوري لب مغامرة الحياة نفسها ومغامرة الفن .

لعلني الكاتب الذي لا يدخل في صراع مع الأجيال الجديدة ، بل أتواصل مع هذه الأجيال، أؤثر فيها (فيما أظن) وأتأثر بها بلا شك ، بماذا أفسر موقف بعض الآخرين الذي يتسم بالعداء ، ضد أي كتابة مختلفة؟ سؤال لا أظن الإجابة عليه صعبة .

المسألة باختصار أنني أحب كل ما هو جديد ، وما هو جميل ، و ما هو قائم على موهبة ، حتى لو كان في هذه الموهبة نوع من التعثر أو التخبط، لكن مجرد أن أشعر بحرارة أو وهج الموهبة يدعوني إلى أن أحب هذا العمل وأجعل القراء ، إذا أمكنني ، يحبونه . أعتقد أن مسألة صراع الأجيال قضية مغلوطة بمعنى من المعاني ، ليس لأنها غير موجودة ، هي قائمة، إنما قيامها هو

الخطأ لأنه لا يمكن أن تكون هناك قطيعة كاملة وتامة مهما زعم الشباب في فورة الحماس المبررة ، أو قالوا إنهم جيل بلا أساتذة أو أن الأجيال السابقة لم تقدم شيئاً ، هؤلاء الشباب لحمهم وعظمهم ، من الأجيال السابقة سواء كانت أجيالاً قريبة أو أجيال التراث ، لا أحد يبدأ من البياض ، الفن ليس إلا إعادة تشكيلٍ بحس المغامرة التي تكلمت عنه .

إذن فأي حس من القدامى بهذا الصراع ليس له مبرر لأن الساحة في النهاية فسيحة ، تسع ما شئت من تيارات واتجاهات وإنجازات ، طالما هناك موهبة وصدق مع النفس .

إنني في هذه السن أتعلم من الجُدد ولا أجد في هذا أية غضاضة ، فالشباب جزء من نسيج الحياة المستمر فكيف يمكن لأيّ واحد من الناس وخاصة الفنان أن ينقطع أو يعزل نفسه عن هذا النسيج المتجدد ، لو فعل ذلك فسوف يصاب فنه بالضحالة والفقر .

ربما كان هذا الاتصال الوثيق مع كتابات الشباب من شعر ورواية وقصة و نقد، من أسباب ـ أو نتائج ـ انشغالي بهذه الأنواع الأدبية على تنوعها ، الأمر الذي لم يكن مقصوداً ، لكنه جاء بضرورة حياتية وفنية ، بمعنى أن هذا كله يكمل بعضه بعضاً ويضيء جوانب من بعضه بعضاً ، النقد عندي مثلاً ليس عملية أكاديمية إنما هو عملية إبداعية ، والشعر يدخل أو يسري في نسيج عملي الروائي والقصصي والنقدي أيضاً ، أعتقد أن هذه الجوانب مشروع واحد ومتكامل، ليس هذا بالغريب . نحن في بيئتنا الثقافية ـ التي ينقصها الكثير ـ نتصور أن الكاتب يكتب شيئاً واحداً ولا يكتب غيره، هذا التصور غير صحيح ؛ فلو رجعت إلى كبار الفنانين ـ بدون أي مقارنات ـ ستجد أن «بودلير» عمل بالنقد وهو شاعر بل أنه أسس نظريات خاصة بقصيدة النثر وربما كان أول من أطلق عليها هذه التسمية، أيضاً «إليوت» له عمل نقدي ضخم وهو شاعر وكاتب مسرحي ، «هيرمان هسه» ليس كاتباً روائياً فقط فهو شاعر أيضاً ، وقس على ذلك الكثير ، سنجد باستمرار تجاوباً وتكاملاً بين أنواع الفنون وخاصة في العصر الحالي ، حيث سقطت الحدود المتوهمة بين الأجناس الأدبية ، سنجد أن ذلك ليس غريباً . قد يكون الغريب هو الإنغلاق . غير المعتاد هو التخصص الضيق ، ذلك إننا لسنا في مجال علميّ ، لكن في مجال الفن، والفن من الشمول والاتساع بحيث يستوعب أكثر من ذلك .

هناك عندنا المازني مثلاً، فهو شاعر وروائي وكاتب مَقال لا يُضارَع ، وطه حسين والعقاد ، وغيرهم ، كتبوا وأبدعوا في أكثر من مجال . ربما نكون قدّ أصبنا بنوع من الإفقار لأنفسنا ، التخصص هنا ليس مرادفاً للتعمق ، ممكن أن يكون ذلك في العلم ، لكنه ليس صحيحاً في الفن .

في غمار الخوض ـ طوعاً أو كأنما بالرغم عني ـ في هذه المغامرات الأدبية ، هل ثمة محطات فاصلة ، نقاط للتحول من نوع أدبي إلى نوع آخر؟

لا أعتقد أن هناك هذا النوع من المحطات أو الوقفات أو التغير . عندما أتأمل مثلاً مجموعتي القصصية الأولى «حيطان عالية» أجد أن فيها بذوراً جنينية ، لـ «رامة والتنين» حتى أن بعض الرؤى والتقنيات بدأت تتخلق في تلك الفترة ، كما أجد أن فيها أنفاساً قوية من الشعر ، ومقاربة لنوع من التوثيق والتسجيل . أتصور أن تجربتي تيار متصل له منعرجات ، فيها صعود وهبوط ، لكني لا أعتقد أن به نقلات حاسمة أو فاصلة أو باترة ، وإذا تصورنا التجربة مثل النهر المتدفق فمن الممكن أن تكون هناك جنادل أو صخور أو شلالات ، لكن لا يوجد وقوف ثم الانتقال إلى شيء آخر .

أما المؤثرات التي شكّلت إدوار الخراط فهي مؤثرات لا حصر لها : أولاً بطبيعة الحال ، تجربة الحياة ، مررت بتجارب حياتية صعبة ومؤلمة ومتنوعة وخصيبة وشاقة وممتعة أيضاً ، أعتقد أنها كانت تجارب غير مسطحة أو فقيرة بالمعنى الروحي ، بالعكس . ثم النهم للمعرفة الذي دفع الصبي إدوار الخراط إلى أن يقرأ مكتبة البلدية في الاسكندرية من الرف إلى الرف ، كأنني لم أترك كتاباً في هذه المكتبة إلا قرأته ، لم يدفعني إلى ذلك إلا الرغبة في الاكتشاف والدخول في مغامرة الفهم أو محاولة الفهم التي لا تنتهي أبداً . لأنه لا توجد إجابة . شملت هذه القراءات التراث العربي القديم ، قرأت مثلاً أجزاء من «صبح الأعشى» وعمري ١٢ عاماً ، وقرأت في أحد الكتب التراثية ، كما قلت في موضع آخر ، إن الإنسان لكي يكن كاتباً لا بد أن يقرأ عشرة كتب ، مثل العقد الفريد والكامل للمبرد وغيرهما ، فقرأت بعض هذه الكتب على الأقل.درست العروض ، وكتبت الشعر العمودي ، ولم أترك كاتباً من المعاصرين إلا قرأت له ، بالإضافة إلى ذلك علّمت نفسي اللغة الإنجليزية وبدأت أقرأ لكل الروائيين الكبار الأوروبيين وغيرهم ، وعندما أعتقلت لمدة عامين من ١٩٤٨ إلى ١٩٥٠ جوّدت لغتي الفرنسية في المعتقل وخرجت من المعتقل قادراً على قراءة السيرياليين الفرنسيين أو الوجوديين ، كنت من أوائل من قرأوا الوجودية في لغتها الأصلية . لا أستطيع أن أفصل مؤثراً واحداً أو عدة مؤثرات وسط هذه السبيكة المنصهرة .

لعل هذه القراءات أسهمت في تنمية وتعميق ولعي بالوصف . وكما قلت في أكثر من موضع ، أتصور أن الوصف عندي ليس وصفاً تقليدياً ، بمعنى أن الوصف يكوّن وحده نوعاً من أنواع الدراما . باللغة ، وبتتبع المظاهر والدواخل ، واستكناه الجوهر ، وحركة الشيء ، بحيث يتحول من شيء إلى كيان حي ، الوصف يتحول بهذا المعنى إلى شيء جديد يتجاوز الرصد

والوصف الخارجي إلى تكوين درامي ، وبالتالي يمكن أن يتحول إلى سينما ، ولكنها سينما شاعرية أو سينما خاصة ، ثم أن عملي ليس قائماً على الوصف فقط ؛ فهناك قصص وحكايات وتشويق وإثارة وجرائم وحب ، ويستطيع أي سينمائي فنان ومتمرس لا يسعى إلى السينما التجارية أن يحول رواياتي إلى أفلام .

أما عن مسألة القارئ ، فأعتقد أن الفن الجيد ليس مبذولاً للجميع ، لكن هذا ليس معناه نفي الجميع ، وفي الوقت نفسه لا أستطيع أن أقول أنه موجه لجمهور الكرة الواسع والعريض ، مثلاً ، هذا الجمهور من حقه أن يشجع الكرة ويستمتع . لكن الفن له «جمهور» آخر ، هذا «الجمهور» ليس محدداً مسبقاً بل هو على الأصح قارئ واحد متعدد ، أعتقد أن العمل الجيد يصل منه شيء إلى كل قارئ ، المهم أن يكون القارئ مدركاً أن الفن ليس تسلية وليس شيئاً يتلقاه لكي يستكين إلى الراحة ؛ بل هو أقرب إلى عملية روحية لا أتردد في أن أسميّها نوعاً من الخبرة الدينية أو الصوفية أو النشوة بالحياة .

في هذا السياق يصعب أن أتصور «تأثير» كتابتي على جمهرة القراء . فلندع الجانب الشخصي . ولنقل أن الكتابة مؤثرة بشكل عام ، والدليل على ذلك واضح ، رواية «آيات شيطانية» مثلاً أزعجت الدنيا كلها ، الكتابة مؤثرة في رأيي على المدى الطويل ، وعن طريق آليات قد تكون مركبة ومعقدة وغير مباشرة . ولا شك أن هناك مخاطر من سطوة الإعلام خاصة الفضائيات بما تهدف إليه من تغييب وعي الناس وتسليتهم تسلية فجة وتعويدهم على نوع معين من الضحك الرخيص ، هذا هو الخطر مع ارتفاع نسبة الأمية المخيفة ، هناك ٦٥ مليون أمي في الوطن العربي ، رغم ذلك أعتقد أنه بنوع من التفاؤل سنرى الصورة غير قاتمة نهائياً وأن الفن الجيد له تأثير ما بشكل ما .

مثال آخر ، الهوجة التي حدثت حول رواية «وليمة الأعشاب البحر» حيث ثار «الجمهور» الذي لم يقرأ الرواية ولكن لعله قرأ ما كتب عنها . هذا هو «الجمهور» الذي ضيع وعيَه التليفزيون والصحافةُ والسلطة الغوغائية لبعض الذين يسمون أنفسهم متدينين وهم لا علاقة لهم بالدين ، هذا هو الخطر الذي تحدثت عنه ، لكن في الوقت نفسه لو أن هذا الجمهور قد وجد من يقول له كلمة حق بهدوء لما حدث شيء من ذلك كله . الدليل على ذلك أنه عندما وجد الناس من يفسر الأمور بهدوء وموضوعية اقتنعوا ، إذن الأمل ليس مفقوداً تماماً .

ولكن لكي يحدث مثل هذا التأثير ، فإن الكتابة لا بد أن تكون عن تجربة مباشرة وحقيقية ولا

يمكن كتابة عمل فني حقاً من خلال خبرة القراءة فقط ، القراءة الواسعة ضرورة للفنان ، لكن «الحياة» ربما كانت أكثر من ضرورة .

الخيال يلعب دوراً أساسياً إلى جانب المعرفة والإطلاع ، لكن إذا كان العمل الفني قائماً على مجرد القراءة فقط سيكون فقيراً ، كذلك إذا كان قائماً على أبنية خيالية فقط ، الخبرة الحياتية تلعب دوراً أساسياً هنا ، ومهارة الكاتب في الجمع بين هذه المقومات .

أعتقد أنه لا يوجد كاتب يستطيع الاستغناء عن توظيف خبرته الحياتية ، والفيصل هنا للبراعة في دمج هذه الخبرة بالعناصر الأخرى ، كل كاتب يجد أنه ، برغمه أو بطوعه ، قد كتب في غمار عمله الفني شيئاً من سيرته الذاتية بشكل أو بآخر .

هناك من الروائيين المصريين من اهتموا باللغة مثل عبد الحكيم قاسم وبدر الديب. اللغة لا تنفصل عن مادة أو جسم الكتابة. كل فصل بين النوعين أي بين الأسلوب والمحتوى فصل مصطنع لأن كلاً منهما يتكيف ويُشرَط بالآخر. بالنسبة إليّ فإن اللغة لا تنفصل عن الرؤية. والرؤية عندي في ما أظن رؤية شعرية من ناحية وشديدة الاهتمام بالتفصيلات من ناحية أخرى، تعزف على مقامات أو سلالم موسيقية عدة منها اللغة اليومية وحتى التقريرية والتوثيقية التسجيلية ومنها الواقعية ومنها الشعرية والفانتازية.

وعلى مستوى آخر، أستخدم لغات متعددة فأستلهم اللغة العامية ليس فقط في إدخال العبارات والكلمات التي لا يمكن أن تحل محلها كلمات أخرى، وأستلهم اللغة التراثية سواء كانت تراثية كلاسيكية أو فولكلورية مثل ألف ليلة وليلة وغيرها وأساساً من غير أن يكون ذلك مجرد استعارة أو إقحام أو فرض من الخارج، وإنما ينبثق ذلك كله من مادة الخبر ة الفنية إذا صح التعبير.

أريد أن أشير أيضاً إلى مسألة موسيقى الحَرْف. هناك في مقاطع كثيرة حرْف معين يثبت ذاته ويتكرر ويسود في فقرة معينة من العمل الفني لارتباط موسيقاه بدلالة. هنا نتجاوز دلالة اللفظ أو الكلمة على معنى محدد معروف ونضيف إليه دلالة موسيقية غير محددة وإنما موحية، دلالة شعورية وليست معجمية فقط. أضيف إلى هذا أنني من عشاق اللغة العربية وأعتقد أنها غنية جداً. سهلة ورقيقة وفاحشة الغنَى وهي في معنى من المعاني مقدسة ويومية ومعايَشة في الآن نفسه.

أما عن استخدام العامية فإنني أطوع اللغة التراثية بمقتضيات الخبرة الفنية. يمكن أن تدخل مفردة عامية أو جملة عامية لكنني أستخدم لهجات عامية مختلفة في مواقعها، ذلك يثري اللغة ويزيدها مرونة وغنى، فيما أرجو.

في هذه التجربة يتجلى الوصف القادر على التقاط المثال النموذجي للواقع في دقائقه وتفاصيله، سواءً أكان هذا الواقع ريفياً أو مدنياً ، حسياً أو نفسياً، من دون أن يكون نقلاً للمظهر الخارجي .

الوصف ليس نقلاً للمظهر الخارجي أو التفصيل الداخلي للأشياء التي في العالم أو أشياء الروح. الوصف عندي يتجاوز دور الوصف في الرواية أو القصة التقليدية الواقعية لدى موباسان أو بلزاك. إن دور الوصف الحداثي هو من بين وظائف أخرى أن يحل محل السرد أو على الأقل يعمل معه، بحيث يصبح دراما هو نفسه ويصبح حدثاً روائياً أو قصصياً لا يعكس مجرد نعوت للأشياء بل يتدخل في تطوير الدراما الروائية أو القصصية . من هنا أيضاً تأتي أهمية اللغة لأن مجيء اللفظة أو تركيبة الجملة تجعل من الوصف شيئاً آخر يتجاوز ذاته في أعمالي كلها، خصوصاً في «مخلوقات الأشواق الطائرة» .

«الواقع الحلم» موجودان بقوة إذا اعتبرنا أن الحلم بالمفهوم العادي مخالفٌ للواقع. الحلم عندي هو واقع لعلّه أقوى من الواقع. وربما كانت له حقيقة لا تتبدى في السطوح الخارجية للأشياء أو ما تكشف عنه النظرة من الخارج أوما نعيشه في حياتنا اليومية.

في مجموعة «مخلوقات الأشواق الطائرة» يتحدث النص عن المرايا في أبعادها وتأويلاتها وعن أشواقها . في الكتب الأخيرة وخاصة «أشواق المخلوقات الطائرة» و«أمواج الليالي» هناك مغامرة شعرية وميتافيزيقية مضفورة ضفراً حميمياً بالهموم الواقعية. المرايا شفرة أو دالّ لما هو أكثر من مدلول واحد، بطبيعتها . بمعنى أننا إذا حاولنا فك هذه الشفرة، وهو جهد لا طائل منه، فهل نجد إلى جانب المعنى المتوقع جانب الانعكاس أو الموازاة؟ هل نجد مثلاً حياة روحية وحلمية وربما ميتافيزيقية في هذ الشفرة قائمة في مواجهة حياة السوق والمولد وعلى نقيضها فيتحول التشابه والتطابق الى النقيض؟

ذلك هو ما نتلمسه في هذا الكتاب. في قصة «أشواق المرايا» إيحاء فاوستي . فالراوي يقول «بحثت عن الحب. بحثت عن المعرفة . بحثت عن العدل فما وجدتها » يكاد هذا أن يكون تعبيراً مباشراً عن أشواق المرايا . أشواق الحياة الروحية تطابقٌ وتناقض للانغماس في الحياة اليومية. هذا تأويل للقصة والمرايا للأشواق . فهل يفقرها؟ أن«مصادر الحب صامتة» وأن«النور ظلمة تكتنف الرورح كاملة بلا رحمة».

في قصة «مخلوقات مَلَكة عبد الملاك» لا يمكن تحويل لغة الفن إلى لغة التقرير النظري. هذا

وسيط وذاك وسيط آخر . هناك عندي مسعى ملح نحو قول ما لا يمكن قوله ، على ما يبدو في هذا من استحالة ، لأن الفن هو أيضاً الهجوم على الاستحالة . لكن مصادر الحب صامتة لأن «الكلام» هو في تصوري أيضاً ابتذال وإفقار على الرغم من أن ما أقوم به من فن هو «كلام» . «الكلام» من شأنه الإفصاح ومن شأنه «التحديد» بمعنييه : أي بمعنى التعريف ومعنى حصر وتضييق الحدود . من هنا صمتت مصادر الحب لأنها أكبر وأغنى من أي كلام . وهنا نرجع إلى موسيقية اللغة أو الدور الذي تلعبه اللغة حيث تحاول بدون هوادة كسر هذا هذا الاستعصاء أو كسر هذا المستحيل .

عندما أتساءل أحياناً ، كيف أحدد تجربتي الروائية وما هو الهاجس الأهم ، في هذا الشأن ، أجد ـ في نهاية الأمر ـ من المداخل التقليدية للإجابة على هذا السؤال أنه يصعب جداً ، إن لم يكن مستحيلاً أن يتحدث الروائي عن ملامح تجربته الروائية بهذا الأسلوب التقريري التنظيريّ وإلاما كان هناك من الأصل ضرورة للكتابة الروائية . ومع ذلك ولأنني أحياناً أداعب أو أعابث النقد الأدبيّ فربّما ناوشت هذا السؤال أو طُفْت حواليه دون أن آمل على أيّة حال أن أجيب إجابة قاطعة .

أظن أن تجربتي الفنية إنما هي سعيٌ إلى معرفة ، أو بشكل أدق قليلاً ، سعيٌ إلى وضع سؤال نحو المعرفة وضعاً فنياً ، بمعنى أن عملي الروائيّ لا يريد لنفسه أن يكون طبقاً لقضية أو تبشيراً بها ، أو دعوة لها . وليس هو بالقطع محاولة لما يسمّى تصوير الواقع أو نقل شريحة من الحياة أو انعكاس للأوضاع الاجتماعية . . إلى آخر هذه الدعاوى العريضة التي يصعب بالفعل الاقتناع بها عقلياً ، في السياق النقديّ النظريّ ، أو في السياق الإبداعيّ على السواء . ومن ناحية أخرى فإنّ تجربتي ليست ولا تقصد ، بل ربما كانت بالأصح تتجنّب أن تكون تزجية للوقت أو إثارة للتشويق أو تفريجاً لضائقة نفسيّة ، أو بوحاً فقط عن شؤون ذات رومانسية أو بكاء على كتف القارئ إذا صحّ التعبير . لا دعوة له ولا حضّاً ولا نجوى ولا مشاركة في خطاب عواطفه ، وإنما هي دعوة للمشاركة في الخبرة ، في سياق له جماليته ، ولكن الجمالية ليست هنا بطبيعة الحال هي النسق المنتظم التقليديّ الجميل بالمعنى المألوف ، ربما كان في التشويه نوع من الجمال أو العكس ، ربما كان في التحريف أو الانحراف جمال خاصّ . وعلى أيّ حال فإن النقد أو التنظير أحياناً ، في السنوات الأخيرة ، كأنما يخجل من اللجوء إلى مفهوم الجمال أومفهوم التجربة الروحية ، ولكني

أنا أظنّ أن هذا ليس صحيحاً ، وأن «الجمال» والخبرة «الروحية» ما زالت مفهومات صحيحة .

الكتابة هي عمليّة بحث عن المعرفة . هل هذه المعرفة مطلقة في جميع مجالات الفكر : روحياً ، معنوياً . . الى آخر هذه المجالات؟

ما أقصده هو البحثُ عن معرفة ، هناك معرفة وهناك المعرفة بأل التعريف والسعي نحو حقيقة ما ، وليس الحقيقة . وبهذا المعنى فهي معرفة نسبية دائماً ، ولكنها فيما أتصوّر تتضمن أيضاً بذرةً من المطلق دون أن تكون هي المطلق ، هي حقيقة تظل دائماً أيضاً نسبية بمعنى أنها ليست نسقاً في الفن فلسفياً أو معرفياً كاملاً ، ولا يمكن أن تكون إجابة شاملة ومحيطة بالحياة إحاطة كاملة ؛ وهي دائماً ، كما أرجو ، ذهاب إلى أعمق فأعمق بدون الوصول أبداً إلى حل . لستُ أظن أن من مهام الفنّ أن يضع حلولاً أو أن يجيب على أسئلة ، بل ربما كان مجرد وضع سؤال في السياق الفني هو كل ما يأمل المرء أن يحققه .

طبعاً ، هناك هموم وهواجس بالنسبة لي وبالنسبة لمعظم كُتاب ما نسميه العالم الثالث : هواجس الكرامة الإنسانية ، العدالة ، الديمقراطية ، الحرية ، كل هذه قائمة ، ملحّة وضاغطة ليس فقط بسبب طبيعة أوضاعنا الاجتماعية والحضارية والثقافية ، بوصفنا من العالم الثالث ، فربما كانت هذه الهواجس إنسانية ليس بمعنى النزعة الهيومانية وليس فقط إنسانية بمعنى أن تُغفل أو تهمل الأوضاع التاريخية المحددة ، الطبقية والاقتصادية . . . إلخ ، إنما المعنى أنها تشتملها وتدركها ولكنها لا تتحدّد بها تحدُّداً كاملاً نهائياً ، لا تقتصر عليها بل تمتدّ تلك المنطقة التي أسميتها مرّة : منطقة «ما بين الذاتيّات» وليست منطقة «الذاتية»، وليست أيضاً منطقة التجريدات . أظن أن هذه المنطقة الغامضة والمضيئة معاً هي ساحة العمل الفني .

هل يعني ذلك أنّ هناك موقفاً أو تشككاً يقول بأنّ الرواية تدّعي أكثر مما تقدرعليه إذا أرادت أن تعكس الواقع ، أو أنني أرى أن هذا ليس هو الدور الحقيقي للرواية؟

أتصور أنه ربما كانت الرواية تدّعي أحياناً أكثر مما لها وربما كانت تقوم بدور أكبر بكثير مما يُدَّعى أو يُنسب إليها . هي طبعاً ليست مرآة للواقع ، أو ما يسمى «الواقع» ، أي مجموع الظواهر التي يُصطلح أحياناً على تسميتها بالواقع . رغم أنها تشتمل على ذلك كله ، وربّما تكون الرواية في مراحل تطورها المختلفة قد فعلت هذا . لكن أظنّ أنّ ما يرفع الرواية ، الرواية الفنية حقاً ، الباقية ، أنها إذا كانت قد فعلت ذلك فقد تجاوزته أيضاً في الوقت نفسه ، بمعنى أنّ الرواية

الواقعية أو حتى الطبيعية ، كانت بلا شك ، تتضمّن جوانب «لا واقعية» تتعلّق بعالم لا تمكن نسبته مباشرة إلى ما نسميه عبثاً «الواقع» ، وهو الظاهر من الحياة الاجتماعية واليومية وحياة السوق . . إلخ . الواقع طبعاً في ظني كلمة أعمق وأوسع وأوثق وهو يشتمل على ما لا يمكن حدّه من الظاهر والخفي ، من الحلم والصحو ، من المرئي واللامرئي ، من المدرك والذي لا يكاد يُدرك ، من المسمّى والذي لا يمكن أن يُسمى . . ، هذه أيضاً كلها عناصر الواقع أو عناصر من واقعٍ ما . لكن جرى المصطلح وفقاً للتطور التاريخي للأدب والرواية ، وخاصة في منتصف القرن العشرين ، بأن ينسب إلى الواقع نوع معين يتناول المشاكل الاجتماعية والاقتصادية ومشاكل المحرومين من الناس ، قضاياهم وظروفهم وما هو حقير أو بخس أو أرضي أو صراع نحو التغيير . الواقعية أصبحت لها صفات كثيرة جداً من النقدية إلى الاشتراكية إلى السحريّة إلى آخره ، وتجاوزت المفهوم الذي كان سائداً عندئذ .

لا يمكن أن أتصور عالماً بدون رواية . إن عالماً بدون رواية هو عالم بدون مقوَّم أساسي من مقوِّمات الحياة الإنسانية ، حياة الإنسان الذي يقوم بالإنتاج ، أي بالإبداع ، سواء كان كاتباً أو متلقياً . للإنسان تعريفات كثيرة منها أنه حيوان روائي أو حيوان فانتازي . . . كما أنه يستحيل تصور الحياة بدون شعر .

عندما أتساءل : ما هي الأحداث والقضايا الجسيمة التي كان لها تأثير خاص في حياتي الأدبية : الأحداث التاريخية ، الأحداث العائلية ، الأحداث الشخصية .

أظن أن الإجابة هي أنه هناك على مراحل متعددة أمر ذكرته كثيراً من قبل ، وجاء تصويره في تضاعيف الروايات والقصص التي كتبتها ، كانت معايشة أو حضور الموت كواقعة مفجعة وغير معقولة منذ الطفولة ، هي من الأحداث التي تركت تأثيراً عميقاً فيَّ شخصياً وفي كل أعمالي الروائية وقد كان ذلك بوضوح أكثر في «ترابها زعفران» ، حيث موت صديق الطفولة ، ومشاهدة أحداث الموت ، وموت الأخ ، وموت الأخت . . أي أن حضور الموت بشكل متواتر ، بالنسبة لطفل عنده نوع من الحساسية المرهفة ترك أثراً عميقاً .

يثور هنا سؤال حول البحث عن المعرفة ، هل الاهتمام أو الشعور بالموت له علاقة بالبحث الدائم عن معرفةٍ لعالم الوجود الأكبر؟ هذه علامة استفهام تواجه الإنسان حتى ولو كان مؤمناً . .

لم أقِم هذه الرابطة إقامة عقلية ، لكنها بلا شك قائمة .

من الأحداث الهامة أيضاً في حياتي أحداث الحركة الوطنية ، أو بشكل أدقّ الحركة الثورية في مصر في فترة منتصف الأربعينيات حيث شاركت فيها مشاركة نشطة أدت إلى أنني اعتقلت من ١٩٤٨ إلى ١٩٥٠ . هذا بالنسبة للأحداث التاريخية . أما الأحداث الشخصية فهي ما يحدث لكل إنسان ، لكن ربّما كان وقعها عليّ أعمق أو أفعل ، من ذلك مثلاً الحب وطلب الرزق والكفاح من أجله وتكوين عائلة (ما أعجب هذا . . ! أنني نجحت ، حتى الآن ، في تجنب دخول السراى الصفراء . يعني مستشفى المجانين . . !) .

فهل هي عمليّة بحث عن معرفة أيضاً أو تساؤلات في سبيل تَفَهُّم . . . . ؟

لا شك أن هناك رابطاً ، وهذا طبعاً يشي عندك وعندي - إذا وافقت - بميل نحو التعقيد والتفسير أى نحو التركيب والتحليل والوضوح العقلي وإيجاد الوقت للقيام بذلك . . هذه خاصيّة أساسية من خصائص العقل ، لكننا لا يجب أن ننسى ما يلي : (وهو مسلّم به مما أشرت إليه إلى جانب أنها حقيقة ، في عملية الحياة ، وفي طبيعتها) أنه يصعب اختزال العملية الفنية ، وتفسيرها وفضّ سرّها على نحو كامل وإنما نحن نسأل ونبحث عن إجابة وقد نجد إشارات مُفسرة .

هي اجتهادات بشرط ألا نخضع لأسْر العقلانية المطلقة وألاّ نستسلم لشرّ اللاعقلانيّة المطلقة؛ مما يخلق نوعاً من التوازن .

والتوازن يتجه حتى التجاوب بينه وبين المقوّمات، نحن هنا قد نصل إلى وسيلة توفيقية . ولكن يمكن أن نسلّم حتى عقلياً ، بأن «التوازن» في حد ذاته يمكن أن يتأتى عن«الاختلال» و«الزيغ» في الفن .

الأحداث الأخيرة عميقة الأثر في نفوسنا بلا شك . . . أحداث سنة ١٩٤٨ وضياع فلسطين، أحداث ٥٢ ـ ٥٣ و ٥٤ وتوجُّه ثورة ١٩٥٢ توجهاً خاصاً نحو إنحسار الديمقراطية والاتجاه نحو السلطة الأبويّة العلوية . ثم أحداث ما سمي بالنكسة وهي الهزيمة المدوية للآمال العريضة في ١٩٦٧ ، ثم أحداث فترة حكم السادات بكل عقابيلها وبما أفسحت له السبيل من ترد وانهيار ، وأخيراً أحداث حرب الخليج . لا شك أنّ هذه الأحداث تترك أثراً ما ، أثراً عميقاً فيّ الذات، ليس قياس عمق هذا الأثر بتناول هذه الأحداث تناولاً مباشراً وتقييمياً بل ربما كان العكس هو الأصح . إن وجود هذه الأحداث خفي أو كنوع من سريان الدم (فالدم إذا ظهر فهذه

علامة اختلال وجرح ، ولكنه قائم باستمرار في الجسد وإن كان لا يظهر) .

هناك عندي تفاعلات عميقة مع الأحداث التي جرت في أوروبا والاتحاد السوڤيتي سابقاً .

إن ما حدث في هذا السياق لم يكن غريباً عليّ وعلى من اشتركوا معي في الحلقة الثورية (التروتسكية) التي أسسناها واشتغلنا بها في الاسكندرية في الأربعينيات ، بل بالعكس كان ذلك نوعاً من تأكد مصداقية ما كنا نؤمن به وما كنّا ندعو له ، وأنا بعكس الكثيرين أحس أنّ هناك فرصة ذهبية جديدة الآن للاشتراكية الحقة ، الاشتراكية ذات الوجه الإنساني ، الديمقراطي ، لم تسنح ربما من فترة طويلة جداً ، من أوائل ثورة أكتوبر ومن سنة ١٩١٨ ـ ١٩١٩ مثل هذه الفرصة ، على رغم كل ما يبدو الآن من ظواهر . في نهاية الأمر لا أتصور أن الاشتراكية سقطت ، كل هذه المزاعم التي تُتداول عندنا في وسائل الإعلام هي التي سوف تسقط إن آجلاً وإن عاجلاً .

أما الواقع الاجتماعي الذي أكتب حوله . . فليس فيه تكامل وانسجام . أحياناً تكون الإجابات على مثل هذ الأسئلة معناها ضرورة أن يكون هناك نسق لرؤية أو وجهة نظر محددة فيها . أنا أفتقد التكامل والانسجام بهذا المعنى ، أي بمفهوم نسق عقلي يوجه ويحدد العمل الفنيّ ، ربما أتصوّر التكامل قائماً إذا كان العمل يجري حسب نسق فلسفيّ معين أو عقائديّ أو أيديولوجيّ ، لو اتخذت من هذا النسق نقطة انطلاق وحدّدت نفسي بها . ولكني لا أستطيع ؛ أحب أن يكون المجال مفتوحاً دائماً ، ربما كان في هذه الرؤية ، في هذا النوع من التوجه النظريّ للأشياء ، أحد التعليلات لما أكتب باعتباره ، كما أرى ، نوعاً مفتوحاً على الأنواع أو كتابة عبر نوعية كما أسميها . بمعنى ، ليست كتابتي روائية بالمعني الكلاسيكي التقليدي البلزاكي أو حتى الجويسي ، هناك في تقديري دائماً اقتحام ، أو ذلك على الأقل ما آمل أن يكون وإذن هناك دائماً صراع ، مع نفسي ، مع الكتابة ، ومع كل ما حولي وما في داخلي .

ذلك يفسر المتاهات والسراديب التي تأتي في القصّ عندي ، أرجو أيضاً إلى جانب المتاهات والسراديب أن تكون هناك ساحات مشرقة وسهوب فسيحة ساطعة .

يُطرح أحياناً رأيٌ في أن الرواية التي تساعد القارئ على طرح تساؤلات ، الرواية التي تثير تفكيره ، هي الرواية الناجحة وليست الرواية التي تعطى درساً في النهاية ، إن العلاقة الكبيرة التي ربما لم ندرسها حتى الآن كثيراً في العالم العربي ، هي علاقة القارئ بما هو مكتوب ، قد تكون نظرة الكاتب للقارئ نظرة غير صحيحة وغير سليمة ، ذلك أن الكاتب ليس سلطة على القارئ

ولا أباً ولا راعياً ولا عيناً صاحية من علٍ تراقب كل شيء وتفرض فرضاً على القارئ كيف ينظر وكيف يرى. الكاتب لايوجّه القارئ في تصوُّره. بالعكس شأني شأن معظم الكتّاب الآن، أدعو القارئ إلى أن يكون مبدعاً؛ ولا تتحقق روايتي إلا بإبداع القارئ إبداعاً إيجابياً. لا أود أن يكون التلقي تلقياً سلبياً فقط. ولهذا فالرواية ليست تسلية ولا تشويقاً ولا دعوة ولا تبشيراً ولا حلاً ولا إجابة. قد تشتمل على شيء من ذلك كله أو بعضه، وهو أمر مشروع ولكن في سياق عملٍ فنيّ. هي ليست شيئاً مغلقاً. ليس لؤلؤة مدوّرة، جوهرة لامعة وناصعة وبالتالي مُعْشِيَة.

القارئ أيضاً ليس تجريداً وليس هناك «القارئ» في التعميم، هناك قارئ وقارئ. بعض القراء أسعدوني سعادة غير مُتوقعة، وبعضهم الآخر ممن اتصلت بهم مباشرة، شعرت أنهم لم يُدركوا أو أنهم لم يُحيطوا إحاطة كاملة بكل الإشارات والأبعاد والتلميحات والمتضمنات والنصوص الخفية. ولكنهم أحسوا بشحنة من الطاقات، وهذا ما يكفيني ويزيد. مجرّد أنّ الشحنة والطاقة حققت المشاركة التي كنت أسعى لها. ولكني لا أسعى في ظروفنا الحالية الثقافية إلى ما يسمّى بالقراء الجماهيريين، يعني القارئ «العريض» وإن كنت لا أعرف بالضبط معنى هذه الكلمة.

العلاقة بين الكاتب والقارئ علاقة معقّدة وأعتقد أنها لا زالت في ثقافتنا العربية تحتاج إلى تقصٍ وسبرٍ اجتماعي وعلمي وعلى أسس منهجية، لست أدري ما كان أحد قد قام بذلك.

عودةً إذن إلى مسألة النص، أي مسألة النوع الأدبي عندي، هذا عندي ليس إطلاقاً ولا محدداً، أحياناً أضع على كتاب من كتبي «رواية»، على سبيل الاستفزاز للقارئ ودعوته إلى التفكير معي في هذا النوع الأدبي الذي يسمّى «الرواية» لأن هذا الكتاب يمكن جداً أن يُقرأ كفصول مستقلة، كقصص قصيرة إذا أحبّ القارئ. ولكن لا شك، في تصوري، أن النص يزداد ثراءً ـ إذا سُمح لي أن أقول ـ ويزداد كثافة بقراءة الكتاب كله معاً، يعني إذا سلكنا هذه الفصول في عقد واحد اكتسبت بعداً آخر. إذاً النوع مفتوح.

عندما أضع على الكتاب عبارة مثل «متتالية قصصية» أو «تنويعات روائية» فإن في هذا استفزازاً للقارئ، فيه حضٌّ له على التفكير، أكثر من هذا أتصور أنه من الممكن أن تُقرأ فقرات أو صفحات من هذه الكتابة مستقلة تماماً وأن تكون كاملة في حدّ ذاتها إذا كان للكمال معنى، طبعاً، لأن الكمال ليس له معنى في حقيقة الأمر.

أيضاً ، هناك عندي حضور الشعر وسريان الشعر كوجود قائم ومستمر عبر تضاعيف العمل أو الكتاب ، صحيح أنّه يمكن قراءة سطور وأبيات موقّعة وموزونة ، حتى وفق الأوزان الخليلية العتيقة ولكنها على أي حال موسيقية ؛ وممكن أيضاً أن نجد جنباً إلى جنب وبقفزة واحدة ومن سطر إلى آخر ، كتابات تسجيلية أو توثيقية كاملةَ المباشَرة والتقريرية داخل بناء معين أي داخل تركيب شكليّ معين للقيام بوظيفة معينة .

المبدأ العام أن الكتابة عندي تتم بعد تأمل وتفكيرواحتشاد ولكن عند التنفيذ أو عند الكتابة يكون النص أحياناً خاضعاً لمفاجأة اللحظة التي أنصاع لها تماماً ولا أقاومها حتى لو كانت عكس ما في ذهني من إعداد مبدئي ، بحيث إنّ ما يسمى بالإلهام المفاجئ تكون له الكلمة النهائية ، تكون له الومضة الأولى والأخيرة ، السمع والطاعة ، مباشرة وبدون نقاش ، وأعتقد أن هذا أمتع وربما كان أجمل ما يُكتب ، طبعاً بعض النقاد والقارئين يجدون لهذا تفسيرات مفاجئة لي ويجدون علاقات لم تكن قد خطرت في ذهني بشكل واعٍ وإن كنت أقتنع بسلامتها أو صحّتها أو على الأقل احتمال هذه الصحة .

ولهذا فإن الناقد الكامن عندي لا يوجد إطلاقاً عند الكتابة ، هو موجود في ساعات وأيام وأسابيع وسنوات الإعداد ، لأن بعض كتاباتي أحياناً تستغرق ثلاثين سنة حتى تُكتب ، ليس من بداية السطر الأول ، لا ، من كتابة الفكرة أو من وجود الكتابة في حيز الاحتمال . أما بعد أن تنتهي الكتابة تماماً ، عندئذ يستيقظ الناقد ويقول للمبدع ماذا فعلت؟ وبالسوء ما فعلت . . !

كتابي الأول «حيطان عالية» (١٩٤٢ ـ ١٩٥٥) استغرق في الكتابة عدّة نُسخ ، يمكن عشرات النسخ ، لكن في كتابي الثاني «ساعات الكبرياء» (١٩٧٢) وحتى الآن ، المسوّدة هي قريباً الصورة النهائية ، لا أكتب مرة ثانية إطلاقاً . هناك ضبط . . نعم ، ربما حذف كلمة ، ضبط الأوتار كما يفعل الموسيقيون حتى يحلو النغم ، ولكن لا أكثر ولا أقل .

كانت مرحلة الخمسينيات من (١٩٥٠ إلى ١٩٥٨) ، هي الفترة التي أعقبت خروجي من المعتقل ، حيث واكب ذلك تعرفي على التي أحببتها على الفور وأظل أحبها حتى الآن ، وحتى آخر لحظة . كانت صاعقة الحب ـ مثل صاعقة الشعر ـ قد ضربتني ، من النظرة الأولى لتلك الفتاة النضرة فائقة الجمال وديعة الروح التي عرفتها وما زلت أعرفها على طول خمسين عاماً وحتى نهاية العمر ، وإليها كتبتُ معظم قصائد تلك المرحلة .

أما المرحلة الثانية فهي المرحلة التسعينية (١٩٩٥) تحديداً وبعد ٤٧ عاماً من التوقف عن كتابة الشعر كقصائد مستقلة (وليس كخيوط حريرية ذائبة في نسيج روائيّ زخم ، كما يحدث في رواياتي وقصصي بل ونقدي أيضاً) . كتبت مجموعة من القصائد النثرية ، التي تأخذ سياقاً رومانسياً ولكنه ليس كرومانسية الماضي ، بل صار أكثر احتواءً لتركيبة الواقع والذات وهي تركيبة حاشدة ومعقدة وأكثر رصداً للعناصر المتعارضة في الواقع وفي الروح .

لا توجد فروق كثيرة من حيث الشكل بين هاتين المرحلتين ، ولكن من حيث المضمون أتصور أنه في القصائد الأولى هناك جنوح إلى نوع من الرومانتيكية النقية الصارمة التي لا تشوبها نظرة التشكك أو حس التساؤل ، أما قصائد المرحلة الأخيرة فتختلف فيما أظن ، من حيث طرح التساؤلات ، وحيث يطغى عليها الحس التساؤليّ وهو بالطبع ضد الرومانتيكية ، أو ضد الرومانتكية «القديمة» إن صحْ التعبير .

في يوم ٢٢/ ٥/ ١٩٩٥ على وجه التحديد وجدتني ، وقد هاجمني طائر الشعر مستقلاً بنفسه محلقاً وحده بدون مبرر موضوعيّ أو سبب مدرك ، أعود إلى كتابة الشعر المنثور في قصائد مستقلة جديدة ، استمررتُ في كتابتها بحدة ، وتوهُّجِ الشهورَ الأربعة التالية ، وعلى مدى السنوات .

لعل هذا التوهّج في كتابة قصيدة النثر عندي يتأتى من أنني في الرواية والقصة قد استمريتُ محتشداً لكتابتها سنوات وربما عقوداً ، فأنا أعيش الرواية وأحتشد لها بالروح والعقل ، ولا تتخذ الاشكل قصاصات صغيرة أو جمل أو عبارات أو حتى كلمات مفتاحية ، ولا شيء آخر ، وأستمر في التأمل وتقليب الاحتمالات الممكنة للشخصيات وتطورها بينما أخوض غمار الحياة العادية . أما الشعر فهو يهبط فجأة دون احتساب ولا توقع ، ربما لمشاهدة لوحة ، وربما للحظة عابرة ، ربما لجيشان شوق أو لهفة أو اندلاع ذكرى أو تأمل فكرة أو لوعة ، تأتي القصيدة عادة كاملة ومنتهية من غير كبير تأمل ، ولذلك ، فإن القصائد التي صدرت في كتابين أحدهما عنوانه «لماذا» والثاني هو «صيحة وحيد القرن» تحمل هذه الصفة ، صفة اللحظية .

هناك نقطة أحب أن أشير إليها وهي قصدية الكاتب ، وأضرب مثالاً بذلك بحكاية «تودد الجارية» التي كتبها بدر الديب على صيغتين ، الأولى في شكل فقرات كما تكتب القصة ، والثانية كانت الإيقاعية هي الغالبة عليها ، النص هو هو بدون أيّ اختلاف ، لكن التقطيع الإيقاعي أكسبه سمةً شعرية تخالف سمتَه الأخرى في الإطار السرديّ الذي لا يخلو أيضاً من إيقاع . ذلك على وجه الترجيح ، هو ما يحدث عندما أستخلص فقرات ـ أي قصائد ـ من النسيج الروائيّ وأكتبها بإيقاع جديد لعله كان كامناً فيها من البداية ، لإخراجه من حالة الكمون .

ذلك ما يحدث مثلاً ، في كتابي الشعري الأحدث عهداً «دانتيللا السماء» في قصائد مستخرجة بشكلٍ ما من «تباريح الوقائع والجنون» و«رقرقة الأحلام الملحية» .

هذه قصائد تأخذ شكل قصيدة النثر ، لكنها فيما أرجو على الأقل ، تحمل موسيقاها الداخلية وإيقاعاتها الخاصة . أتصور أن المناطق التي ترودها هذه الأشعار ليست مطروقة فيما أظن . ذلك أن قصيدتي تحمل نوعاً من تقصي ضروب من الحساسية الذاتية والجمعية معاً ، ربما لم يُلق عليها ضوء على الإطلاق ، لذلك ربما يكون بها شيء من الغموض ، وربما حملت قدراً من الجرأة المحكومة .

في ديوان «طغيان سطوة الطوايا» بعض النصوص كان موجوداً في متن الروايات فكيف تعاملتُ مع مادة بنيت بها رواية لأعود بها في نص شعري ، هل كان هناك وعي بذلك أثناء الكتابة؟

السؤال ينطلق من أن الرواية شيء والشعر شيء آخر ، وهذا ليس صحيحاً ، منذ «حيطان عالية» والشعر عندي ممتزج بالنسيج الروائي ، تأتي لحظة أتصور فيها إنه ممكن للشعر حياة

أخرى . . نَفس آخر . . بعث جديد ، الشعر داخل النسيج الروائي مندمج في عملية كبيرة ، وبالتالي له حياة خاصة متصلة متواشجة مع هذا النسيج ، لكنه أيضاً في إحساسي على الأقل ، له حياة أخرى كامنة ، لو أعطيته إيقاعاً آخر . الصفة قد تختلف ، من سردية إلى إيقاعية ، وكذلك الدلالة . إذن فهي ليست مسألة وعي بالكتابة بقدر ما هي مسألة امتزاج حميم بين الشعر والسرد ، فالسردية والإيقاعية قابلة لأن أخرج منها الشعر ، أي الحياة الكامنة التي تصرخ طلباً للظهور ، للعودة .

الذي دعاني أن أنشر الشعر له علاقة بصيرورة قصيدة النثر أو حضورها الكثيف على الساحة الآن ، فهناك سبب غير معروف على وجه الدقة ، كتبت قصيدة النثر في الأربعينيات مع منير رمزي ، وبدر الديب وغيرهما ، ولم نكن على صلة مباشرة .

ليست «أمواج الليالي» مجموعةً قصصية ، أي أنها ليست ركاماً ، لَمّاً ، متناثراً ، من قصص تعالج موضوعات أو رؤى مختلفة ، شتَّى ، جُمع بعضه إلى بعض . بل هي كما أسميها «متتالية قصصية» . لعل تلك - فيما أعرف - هي المرة الأولى التي يُسّمى فيها بالعربية أو بغيرها كتابُ قصص تلك التسمية المستلهمة ، كما هو معروف ، من فنون التأليف الموسيقي .

هي متتالية لأنها ليست رواية ، أي ليست بناءً قصصياً محكم الأواصر وثيق الوشائج لا تستطيع أن تقرأ منه فصلاً دون فصل ، على سبيل المثال ، ولا يستقيم هيكلها إلا بقراءته على الترتيب الذي وضعه له كاتبه ، لا ، ليست كذلك ، ولكنها كما قلت ليست مجرد لَمٍّ لقصص متنوعة الأهداف ومتعددة الاتجاهات ، بل تربط بين فصولها - أو قصصها - علاقات قربى وثيقة ، وعضوية ، في حين يمكن في الآن نفسه أن تُقرأ كل قصة - أو كل فصل - على حدة ، وتوفر للقارئ نوعاً من الاكتفاء بنفسها . أما إذا قرئت معاً - وبأي ترتيب - فلعلها - فيما أرجو - تزداد غنى ، وتستقطب كثافة واحتشاداً لم تكن في حال انفرادها .

هي متتالية لأن لها خاصية نمو مضطرد في اتجاه عريض ، إتجاه واحد وإن كان متكثر الروافد ، متعدد المرامي . ومن ثم فإن لها بنية مضمرة وقائمة ، من حيث الصياغة والرؤية ، كلاً منها على حدة ، وهما معاً بلا انفصال في الوقت ذاته ، لكنها إن صح القول ليست بنية مصمتة أو قالبية أو نمطية على الطريقة التقليدية - أو حتى على الطريقة الحداثية - بل هي فيما أتصور بنية مراوغة يصعب الإمساك بناصيتها وإن لم يكن ذلك مستعصياً - فيما أرجو - عند النظر المتأني أو المتعمق .

هذه إذن قصص - أو مقاطع - تعالج الحياة اليومية أو الظاهرية الواقعية ، كما يقال ، والحياة الداخلية الروحية والميتافيزيقية ، في وقت واحد . كما يعالج ذلك كلُّ ما كتبت وما أكتب .

أي أن فيها تلك الموضوعات التي ما أني أتناولها دائماً تناولاً جديداً كل مرة فيما آمل ، ولكنها هي هي . موضوعات مثل مواجهة الحب ، والمصير ، والحركة الاجتماعية ، والأشواق

الخفية غير القابلة للإفصاح عنها والتي لا مفر من البوح بها ، مع ذلك .

كان مسعاي فيها أن يحيا في هذه النصوص ، في هذه المتتالية ، نوعٌ من الشعر القوي الرقيق معاً ، ينبع عن غنائية محكومة ، غير متميعة ، غير متسايلة الحواف ، لا يشطّ بها الجماح ، مهما كان شطحها ، بل تقيم أيْدها حبكةٌ داخلية ، غير سافرة للعيان ، أول وهلة ، ولكنها ماثلة وفعالة، بحيث تصبح «قصصاً ـ قصائد» ، في الوقت نفسه ، وبحيث تكون المتتالية كلها «قصة ـ قصيدة ـ نثرية» كاملة ، فهل وُفقتُ إلى ذلك المرمى؟

في أحد هذه النصوص ، وهو أولَها «سحب ملتبسة» : مواجهة للتغير الاجتماعي والتغير الروحي معاً، فيها كما يأتي في النص «غواية الهيام بالمستحيل ، أدخل إليها فلا أرى في حالها قراراً ولا منعي علمي بتقصيري في حبّك ، ليس لي سكن غيرك ، ليس لي سكن ، ليس لي ، ليس . قلت : لم أكن أحب الظلام ، لمَ الآن أريد أدفن وجهي في الظلمة بين ثدييك الأسمرين وتحتهما وفي ظلماتك المستكنة الندية في منف المنسية» .

أظن أنه هنا ـ في النص وفي المتتالية ـ خبرة حسية خصبة أو ثرة، أو محتشدة ، عالم الحواس له حضور طاغ في الحكاية، لكنه ليس عالماً حسياً فحسب ، هو ذلك لكنه أكثر منه، هو عالم تجاوز الحسي إلى الماورائي ، والخروج عن الأرضي ـ دون خروج فعلي منه ـ إلى الروحي والمطلق.

أما النص الثاني «مجانين الله» ـ الذي أحبه كثيراً ، أنا شخصياً ، كاتباً ومعايشاً معانياً في الوقت نفسه ، فهو النص الذي يجسد هذا التجاوز ، يُعَضْونه إذا صح التعبير . صوفية هذ النص تمتزج أو تنصهر بشبقيته ، معاينة الخارج هي نفسها معاناة الداخل دون تنازل من أي منهما ، وقائعية الأحداث على كل امتلائها ، لا تنال ، بحال ، من تساميها أو من علوانيتها ، إن صح هذا التعبير ، مرة أخرى : «هذا القلب الأبلق الفرد تعتوره جثوم الذكَر فلا تنال منه أبداً ، ولا تريم . الشوق يقتله. ما زلت أحس ضغطة شفتيها حوله ، أحسها تستطَعمه ، بل يسري في جسمها كله فيصبح هو ، هي. سخونة تنفسها في الحرز الحريز . . نشوةُ توحُّد منزَّه عن منفعة اللذة وهو في ذُرَى منها متعاقبة ، توحُّدٌ محتوم» .

أما «الرملة البيضا» فهي مواجهة حروبنا المتعاقبة ، وقد اندمجت معاً . هي حروب الصحراء وحروب سينا ، وهي أيضاً حروب الروح ، ومواجهة عدوان آت من قوى غريبة وخارجية ومرفوضة بأكثر من معنى، وفي أكثر من ساحة : «أية طاقة في هذا الحُب متفجرة أبداً بلا انقضاء؟

كيف ـ والحياة تنقضي ـ يبقى؟ سحابة الكلمات ـ بجانب النيران المتلظية بألسنة حارة لا تمس ـ تبدو شاحبة مفرغة ، ما زال العالم يحتشد بك ، في صراعات واعتناقات الحب التي لا تريد أن تنتهي».

بعد الفقدان والضياع في الصحراء في أعقاب هزيمة ٥٦ أو ٦٧ أو ٩٠ ، أنت لا تدري ، وليس من المهم أن تحدد ، بعد العودة إلى الشطر الآمن ، أنت تنظر إليها وتقول : «هذه مرآتي؟ هذه مرآتي؟ لا تَصالُح مع الزمن ، أبداً . استرجعْ إذن ما لا يمكن أن يعود إذا استطعت ، وحتى في لحظات الفناء والهوى تعرف غربتك ، «وجعلتَ نفسك على النأي تنطوي» .

في «موجة ورا موجة» التي تحدث وقائعها يوم ٢٤ يوليو المشهود ، «كنت في عتمتي الجوانية ، مصفّداً في رؤاي ، وكأنني أعرف ألوان البحر ، ولا تعزيني ، و عارفاً أن كل ليلة فاتت تمضي بي نحو موعد عقيم . هل صرعتني غوائل سورتي وحُمَيّا أشواقي المستميتة؟ هل صدر الحكم؟ بأن يجتذب البحرُ خطاي ، دون حول» .

أما «شوارع موحشة» فكأنها اضطراد لا حول عنه أيضاً ، تنام للرؤية ـ الرؤيا ، وللصوغ ، لا مناص عنه ، والوحشة لحظة الحب القصوى ، نَفسها ، وفي وحشة ترصد مصيرك بك . فلا مفر إذن ـ للصمود أمام هذه المصيدة ـ من مناوشة دعابة قد تكون سوداء ، وإلا فكيف تُحتمل؟ إن مواجهة المنفَى النفسيّ ومثول حتمية النهاية تدفَع بالنَص إلى رصد المفارقات المؤسية المرة بضحك لا أقول كالبُكاء ، بل هو نفسه ضرب من البكاء المقلوب على وجهه ، صاحياً وواعياً وساخراً قليلاً دون استهانة ودون استخفاف .

وفي نوع من التفاف الصياغة على نفسها ـ مثل التفاف الدموع على الضحك ـ تأتي «رسائل لم تصل» . . لتحكي قصة حب مغايرة الصوت وواحدته معاً ـ فليست المحبوبة هنا هي نفسها التي يسري حضورها بقوة في سائر النصوص ، وإن كانت هي هي ، هنا سعي إلى التعددية التي لا تُنقَض واحدية أساسية ، ولكنها تؤكدها ، وباتخاذ تقنية مألوفة عندي يتأكد هذا النوع من الالتفاف على الذات وعلى الغير ، تقنية الرسائل أو الخطابات ، بنصوصها دون تعليق أو تفسير .

أما في «حلقة السمك» فقد أغرقت نفسي في حبر الإشارات على نهج ما قال إبراهيم الخوّاص ، وتركت لنفسي عنان الانطلاقة في فانتازيا شبقية وكونية ، ولكن العنان ـ فيما أرجو ـ ظل في يدي ، ولم يجمح به النص ، «أما وقد دخلت بحر السر فإنني غرقت فيه غرقاً لا خروج لي منه إلى أبد الآباد . هذا وَقْدُ لهيب نشأ ، ويتلظى ويؤجّ في داخل الأسرار . . هنا آنسُ إلى الجمادات ، أسمع نطقها في حال خفائها ، فإذا هي تُفيض على أنوارها غير الموصوفة ، وليس

ثمة إلا شهودٌ تُجْلي موجودات قولي ، ومنشآت وجدي .

أَبَحْتُ روحي ليقين الجسد .

«انصياعٌ لأهواء الحلم ، محبةً ووَرَعاً ، تقى وهيبة ، بل رَوْعاً . . »

يبقى نص «التهمة» ، الذي يُقَطِر ـ أو يسعى إلى ذلك ـ خبرة المتتالية كلها ، في مواجهة اتهام لا يُعرف كنهه بالضبط وفي مواجهة السؤال المتصل : «هل هناك أبداً خلاص ؟ حبي سرمد باق ، وجاءت العساكر سود الملابس تسأل عني ، تسدد بنادقها إليّ ، السونكي مشرع عار مثقوب في طرفه مسنون وحاد الشفرتين ، تسير إليّ بخطوات ثابتة ، رؤوسها محنية ، بتصميم .

طعنة السونكي تنفذ حادة من غير أدنى ألم .

حصاة قلبي لا تنكسر .

التهمة قائمة لا تزول» .

تنتهي المتتالية ، بنوع من الحتمية ، بـ«شجرة مضطربة الثمر» حيث يتجلى توحد المرأة ـ مطلقة وعينية ، بالوطن ـ روحياً وأرضياً ، في تجليات متعاقبة ، يضيء الواحد منها الآخر ، حيث يصبح الحلم واقعاً أقوى وأفعل من أي واقع : «وجه الشيخ بين الشجر المبلول ليس ضارعاً ولا ينتظر شيئاً . ليس قناعاً .

تراوغني دائماً معرفة أنثوية الجسد ، أهذه هي لأواء الفرقة أم لأواء المعرفة؟ خلود عارض ملتبس ليس فيه مبتدَى ، ولا إليه مآب . دفق المطر الخصيب في سماء جسدانية سوداء منمنمة كأنما لا أقبل أن تجدب روحي . . . »

رفض الجدب إذن؟ والإصرار على الخصوبة؟

يتراوح الحدث الفعلي والروحي هنا ، إذن بين الاسكندرية والصعيد والقاهرة الحديثة ، بين الصحراء المجهّلة وسيناء وزيوريخ ، بين أشواق الحب الصوفية واضطرام الجسد بالشبق العارم ، بين اللوعة والسؤال عن المصير ، وبين إدانة المظالم الاجتماعية والكونية إدانةً صارمةً ولكنها لا تفتقر إلى دعابة من الذات ، تجعل من حوشية الصرامة هذه شيئاً إنسانياً .

أو هكذا أرجو .

ليس هذا تأويلاً أحادياً ومطلقاً لنص كتبتُه ـ وما زالت أكتبه ـ بحيث يحتمل في تقديري تأويلات عدة ، بل هي نظرة طائر خاطفة على ساحة الأمواج التي لا أدري إلى أيّ شط تفضي .

♦ الصور الفنية الجميلة تزخرفها..
بل تؤكدها الحكايات

الصورة البصرية هي التي عمرت سنوات الطفل الذي كنته ولعلني ما زلتُه ، «الصورة» التي ظللت مفتوناً بها وجعلتني في مرحلة الشباب أتنقل بشغف بين المعارض التي تقام للفنانين في الأتيليه القديم وجمعية الصداقة الفرنسية في الاسكندرية ، كان من بينهم عبد الهادي الجزار وسمير رافع ويوسف سيده وأحمد مرسي وأحمد زغلول ومجموعة السيرياليين .

كانت علاقتي بالفن التشكيلي علاقة هواية وافتنان . . وليست علاقة مشاركة وإسهام فعليّ. لم أدرس الفن التشكيلي ، تاريخاً وتحليلاً ، إطلاقاً دراسة منهجية .

أعتقد أن هذا الهاجس أو النزعة أوالرغبة التشكيلية تنعكس أو تتضح على الأقل في كتاباتي، الكتابة عندي هي من ناحية صورة ، ومن ناحية أخرى نحت ، فالقيم الأساسية في الفن التشكيليّ هي القيم الأساسية في كتابتي .

تبرق في ذاكرتي فجأة لقطة لموديل عار جاءت صورتها في «مخلوقات الأشواق الطائرة»، تجلس أما طلبة الدراسة الحرة بينما يشير الأستاذ الأجنبي أمامهم إليها بعصاه التي تنغرز في بطنها دون أن تتحرك هي أو تتململ . . فإذا لم تكن قد درستُ الفن فكيف استلهمت هذه القصة؟

الواقع أنني زرت المراسم التي كان يتردد عليها رسامون من الأصدقاء أمثال أحمد مرسي . . وقد حضرت إحدى الجلسات التي كان يرسم خلالها موديلاً عارياً . . أعتقد أن هذه الموديل الغلبانة . . البائسة والمثيرة مع ذلك التي شاهدتها آنذاك ، هي أحد الأسباب وراء استلهام ذلك الفصل في الكتاب .

أما قضية منع الموديل العاري في كليات الفنون فهي فضيحة ، بكل المقاييس . هذا يكاد يقارب الجنون ، لأنه أولاً ليس في العري هنا أدنَى إيماءة إلى شيء مناف للأخلاق على الاطلاق ، وبمعنى من المعاني التكوين التشريحي والتكوين الجمالي للإنسان رجلاً كان أم امرأة أم طفلاً هو

على نفس المستوى التشريحي للشجرة أو لآنية خزفية أولتمثال من التماثيل التي يُطلب من الطلبة أن يرسموها .

وعلى نفس المستوى ، فإن الموديل التي ظهرت في القصة عندي هي «أداة» ، «موضوع» ، بالإضافة إلى الجانب الإنساني المؤثر لأنها في حقيقة الأمر هي إنسان ، لكن هذه مسألة أخرى ، أي دخولٌ في سيكولوجية الموديل . . لكن منع الموديل العاري في كليات الفنون ، إن لم يكن جنوناً فهو حماقة ، هو إفقار للحس الجمالي والبصري ، وحرمان الطالب من المعرفة ، مجرد المعرفة ، بالجسم ، التي كانت أساسيةً خلال جميع عصور تاريخ الفن منذ البدائيين مروراً بالإغريق وحتى عصور النهضة بل حتى أشد عصور ارتفاع المد الدينيّ المسيحيّ في التشكيل قبيل عصور النهضة ـ كانت الصور العارية للقديسيين أنفسهم هي الأساس في نسبة ضخمة جداً من اللوحات التي تصور صفات القديسيين ، ومنها اللوحات التي تصورصَلْب يسوع المسيح . فلم يحدث في أي حقبة ولا أي مكان ـ إلا في عصور ومواقع التخلّف الحضاريّ ـ أن اعتبر العري في الفن عملاً غير أخلاقي .

من ناحية أخرى فإن علاقة الأدب بالصورة تندرج في إطار ما أطلقتُ عليه «عبر النوعية» بمعنى تداخل الأجناس الأدبية . فكرة «عبر النوعية» ليست فقط تميع وسقوط الحدود بين الأنواع الأدبية ، بل هي أيضاً تداخل أو اكتشاف الكتابة لمنجزات الفنون غير القولية بما في ذلك الموسيقى من ناحية، والفنون التشكيلية من ناحية أخرى . . هذه هي إحدى أسس فكرة «عبر النوعية» . الكتابة تزداد ثراء بما ينصهر فيها من قيم الفنون غير القولية سواء كانت الموسيقى والتصوير ، أم النحت والمعمار .

عندما نزلت باريس لأول مرة عام ١٩٦٠ عرفت فرصة اللقاء بالأعمال الأصلية الكبيرة في الفنون التشكيلية وعرفت صدمة التعرف المباشر للوحة الأصلية ـ بما تحمل مع عبق وحضور لا يبارَى ولا يمكن أن تنقله المستنسخات ـ وقضيت أيام زيارتي كلها في متحف الفن الحديث ، قبل أن ينتقل إلى البوبور ، والأورانچيري واللوڤر .

هل هذ التأثير يعود إلى اللوحات التي تمتلك شحنة انفعالية تعود إلى طاقة السرد ، والإشارة إلى حكاية ما موجودةً داخل العمل ؟

الغالب في تصوُّر معظم التشكيليين عندنا ، أن الصورة ليست سردية ، وأنها عمل غير أدبيّ، وأن «الأدبية» في اللوحة تعتبر مأخذاً . لا أعتقد في صحة ذلك بمعنى من المعاني ، ولا

أعتقد أن الدرامية أو السردية في اللوحة التشكيلية عيب بل هي ضرورة، حتى في اللوحة التجرّيدية ، صحيح أن اللوحة لا تحكي حكاية لكن هناك ثمة دراما كامنة رغم سكونية اللوحة ، وعلى عكس الموسيقى التي تمتلك الديناميكية والاتصال بالزمن ، فاللوحة غير زمنية . . لكن في داخلها وفي تجربة التفاعل بين المتلقي واللوحة هناك هذا التيار من الدراما الذي يضفيه عليها أو يستنبطه منها المتلقي . اللوحة فيها تفاعل الألوان والمساحات ، والصراع أو التناغم فيما بينها وفي هذا فقط ـ وحده ـ دراما، وبالتالي هناك نوع من السرد خفيّ ، لأنه حتى السردية في الأدب لم تعد هي سردية «نجيب محفوظ» التقليدية الكلاسيكية ، ولا سردية «بلزاك» أو حتى سردية «ديستويفسكي» . . السردية بدأت تأخذ أساليب وتقنيات مضمرة وخفية لكنها قائمة ومثيرة . . وبالتالي فالسرد ية في الفن التشكيليّ كما أظن ليس عيباً إلا إذا كان تناولها نفسه فجاً أي بمجرد نقل يفتقر إلى القيم الشكلية الأساسية .

ثمّ لوحات ساكنة ينتفي فيها الزمن . كما يحدث في اللوحات التشكيلية أو المجموعات المركبة النحتية ، والوقوف عند لقطة ما ، قد تكون خارجية ، مشهداً طبيعياً أو طبيعة صامتة ، وقد تكون داخلية ، أفقاً لسماء روحية كما يحدث في تصور «أفق السماء» أو «أفق البحر» . . لكن ذلك بطبيعة الحال لا ينفي وجود حركة درامية أظنها قائمة بالفعل في أفضل الصور أو اللوحات أو التماثيل ، هذه على سكونها الظاهري تموج أو تمور بحياة داخلية جياشة ودرامية في تناغمها أو تنافرها ، في تناسقها أو تناقضها .

فلعل الصراع بين اللازمنية وبين الحركة الدرامية من خصائص الفن التشكيلي عامة ، ولعله فيما أتصور من سمات كتابتي في الوقت نفسه .

بالمعنى الذي تكلمت عنه لا بد أن يكون هناك حد أدنى من الانفعال في لوحة الفنان ، طالما هناك فن جيد لا بد أن تكون هناك درجة من الانفعالية أياً كانت ، ستختلف فقط في الدرجة ، بعضهان قويّ وواضح أو يبلغ أحياناً حد الكاريكاتير ، وبعضها مضمر وفعال ، لكنني أعتقد بوجود هذه الانفعالية في الأعمال المصرية الجيدة ، حتى في بعض الأعمال التجريدية أو الحروفية، على سبيل المثال ستجد ذلك في بعض أعمال «رمسيس يونان» التجريدية وأعمال «حامد عبد الله» الحروفية .

أما ظروف مشاركتي بأعمال «الكولاج» في معرض الكتّاب والفنانين المشترك الذي أقيم في العام ٢٠٠٠ بأتيليه القاهرة، فقد بدأت الفكرة عندما اقترح عليّ بعض الزملاء والفنانين فكرة

المعرض ، وعلى أي حال أريد أن أقول إن الكولاج من إحدى هواياتي الأساسية الأولى ومنذ صغري . وهو ما اتضح مثلاً خلال كتابي الأخير «تباريح الوقائع والجنون» ، ففيها مقتطفات كثيرة من صحف وأوراق ، وغلافها لوحة كولاج لإدوار الخراط ، الكولاج ليس مجرد إضافة شيء على شيء أو لصق شيء بشيء ، وإنما هو تكوين بالمعنى التشكيلي وهو يدخل أيضاً في بنية العمل الفني أياً كان ، سواءً كان قصة أو رواية أو قصيدة . هو أيضاً بنية من عناصر مطروحة أو سافرة أو كامنة . والفن كله على هذا الشكل يأخذ ما كان يسميه العرب القدامى : المعاني كلها ملقاة على الطريق مبذولة لمن يشاء ، يعيد تكوينها وصياغتها . هذا هو الكولاج الذي بدأ عندي منذ كان عمري ثماني سنوات بالمعنى الساذج «قص ولصق» لكنه استمر معي حتى الآن ، في لحظات الاكتئاب أو الركود أحاول الخروج منها بعمل الكولاج ، ولهذا أحببت فكرة المعرض وشاركت فيه بثمانية أعمال . . تخايلني فكرة إقامة معرض كامل به ـ مثلاً ـ نحو ٤٠ صورة كولاج .

وكما يحدث في كل أعمالي ، تداهمني الأشياء فجأة في تنفيذها بحدة شديدة جداً . . بتركيز وبسرعة كبيرة جداً . . أكتب بهذا الاندفاع . . وهو ما يحدث لي في كل شّيء وعندما يأتي أوان هذا المعرض ـ إذا كانت في العمر بقية ـ سيحدث الشيء نفسه . . وربما لن يحدث على الاطلاق .

في هذا السياق فالسيريالية في الأدب والفن ما زالت تسحرني . ما يبقى في الذاكرة ، إلى جانب الكلاسيكيات الكبرى ، الأعمالُ السريالية . فهذه هي التي تثير خيالي حتى الآن ، لا يمنع هذا قطعاً رسوخ الأعمال الكلاسيكية لكن هناك أيضاً التماثيل والمنحوتات الموجودة في المعابد وخاصة على المعابد الهندية ، بحسيّتها التي تشارف حدود الصوفية ، وهي القيمة التي أهتم بها على الأقل في معظم كتاباتي الأخيرة .

لعلني ـ على نحو ما ـ مارست التصوير بشكل آخر في كتاباتي الروائية ، حيث اللغة أحياناً تقوم مقام اللون بكل أطيافه ودرجاته ، أو تقوم مقام مادة النحت الصلبة .

أخيراً . . مَنْ من الفنانين تستهويني أعمالهم من المصريين؟

طبعاً أعمال محمود سعيد ومحمد ناجي ورمسيس يونان وحامد عبد الله ومنير كنعان وعبد الهادي الجزار بالإضافة إلى مجموعة السرياليين . . ومن الأجيال الأحدث عادل السيوي ومحمد عبلة وإيفيلين عشم الله وعدلي رزق الله وأحمد مرسي وسامي علي .

هل هذه الأعمال التي تحيط بي في بيتي وغرفة مكتبي مستنسخات؟ نعم . .

الأعمال الفنية الأصلية أكبر من قدرتي على اقتنائها . . هذه كلها مستنسخات . . فقط لا أقتني سوى أعمال قليلة لكل من الفنانين عدلي رزق الله، وأحمد مرسي، وسامي علي، بحكم الصداقة التي تجمعني بهم.

أنا مفتون بالفن التشكيلي مع أنني لم أدرس هذا الفن ولم أسعَ إلى دراسته لكنني أعتقد أن الكتابة لديّ هي صورة أو نحت ، لأن هاتين القيمتين اللتين توجدان في الفن التشكيلي هما نفس القيمتين في كتاباتي وكتابات بعض الآخرين.

أصدقائي من الفنانين التشكيليين أكثر من أصدقائي من الأدباء أو على الأقل مثلهم . . تعودت على زيارة أصدقائي من التشكيليين في مراسمهم الخاصة ، كنت أحضر جلسات الرسم ، ولحظات ميلاد اللوحات الكبرى . . كانت وما زالت هذه هي متعتي الخاصة ، إحساس جميل عندي مثل ذلك الإحساس الذي يأتيني شخصياً وأنا أبدأ في كتابة رواية جديدة .

الكولاج فنٌ أهواه منذ صغري ولعل ذلك ماعرفه الناس من روايتي الأخيرة «تباريح الوقائع والجنون» وقد جعلت غلافها لوحة من تصميمي ، الكولاج ليس فن «القصّ واللصق» فقط لكنه فنٌ تشكيليٌ وقد بدأ عندي وأنا صغير عندما كنا نعرفه باسم (قص ولزق) ولذلك عندما اقترح عليّ بعض الزملاء من الفنانين الاشتراك في معرض الكولاج للفنانين والكُتاب الذي أقيم في الأتيليه في العام ٢٠٠٠ لم أجد غضاضة في الاشتراك بل رحبت به ، وما زلت أمارس هذه الغواية : غواية الكولاج باعتباره فناً .

ولعلني أُعدّ لإقامة معرض لي يشتمل على أكثر من خمسة وأربعين لوحة من لوحات الكولاج.

الكولاج ليس إضافة شيء على شيء أو لصق شيء بشيء وإنما هو تكوين بالمعنى التشكيلي والذي يدخل أيضاً في بنية العمل الفني أياً كان هذا العمل (قصة ـ رواية ـ قصيدة) .

في هذا السياق نفسه أجد أن الكتابة لا يمكن أن تستغني عن الصورة ـ اللوحة ، فالكتابة تقع على مسئوليتها اكتشاف الفنون غير الناطقة لكنها في ذات الوقت تزدهر بانصهار الفنون الأخرى

داخلها . كل الفنون .

الدراما في اللوحة ضرورة قصوى ، يصدق ذلك حتى في اللوحات التجريدية . . لأن العيب في اللوحة التي لا تحكي حكاية ولا تسرد قصة رغم سكونها وليس العكس ، اللوحة فيها تفاعل للألوان وفيها قيم نغمية في العلاقات الداخلية بين عناصرها ، سواءً كان ذلك على مستوى التشكيل ، أو على مستوى التلوين . وهذا في حد ذاته تفاعل مع المتلقي إذ أن المباشرة التقليدية في اللوحة بمعنى فرض الفنان رؤية نهائية مغلقة على المتلقي - ليست محببة مثلما هي كذلك في الأدب أيضاً غير محببة .

• من الرصد البصري مروراً بالحسي إلى النزوع الصوفيّ

أظن أنني إذا تناولت وصف رحلتي الإبداعية الطويلة رأيتها مجرد خطوة أولى في مسيرة أراها تكاد تبدأ مع أنني ألمّ الآن بقايا نهار العمر ، ربما كان هناك ما يمكن تسميته بمراحل يمكن أن أنظر إليها بين الكتابة والكتابة لكي أتأملها ، ربما .

أي أن صياغة أخرى للمسألة هي : ما تطوُّر الكتابة عندي من مرحلة إلى مرحلة؟ إذا عدت بالذاكرة إلى الأربعينيات الأولى ، عندما بدأت أكتب قصص الفلك الأول ، أو الحلقة الأولى من «حيطان عالية» ، أجد أن «حيطان عالية» فيها حلقتان متداخلتان أو فلكان متداخلان ، منها ما كتب بالتحديد قبل ١٩٥٥ ، ومنها ما كتب بعد ذلك .

في الكتابة الأولى ، إذن ، وقد أعدتُ بعد ذلك كتابتها ـ أو كتابة معظمها ـ فلعلني أتلمس جنوحاً ما إلى نسق رومانسي في الحس والنظر إلى الأشياء ، قدراً من السذاجة التي تحس بنفسها ، وتريد أن تتجاوز براءتها للوصول إلى نضج معين ، دون أن تفقد ـ في الوقت نفسه ـ نوعاً آخر من البراءة .

لعلني كنت أميل ـ في تلك المرحلة الأولى جداً ـ إلى الاندراج نحو غسق ، أو آخر مراحل حساسية تقليدية وقديمة ما ، بمعنى أنه كان هناك مكان لمجرد السرد المتصل ، المستقيم ، وللسعي نحو الغوّص في الأسباب السيكولوجية ، والتحليل الاجتماعي ، بشكله لا البسيط ، بل القريب المتناول والمتاح .

النقلة الأساسية ربما كانت في أواخر الأربعينيات عندما بدأت أعي أن كل هذا النمط مما أُدرجُه بشكل عام تحت مصطلح الحساسية القديمة أو الحساسية التقليدية ، أصبح لا يفي بما أريد ، ولا بما أحس أنه مطلوب ، وأنه مُلحٌ ، أنه يكاد يفرض نفسه عليّ ، وعلى المشهد الأدبي .

أظن أن بدايات هذه كانت في قصة «حيطان عالية» الصغيرة القصيرة نفسها ، بالضبط ، في

عام ١٩٥٥ ، ولها مشروعات سابقة طبعاً ، ومجموعات القصص التي تلحق بها . . حيث يمكن القول ، ببساطة إني خرجت عن الحساسية القديمة بمزيج من الوعي والتلقائية ، بمزيج من القصد والاستجابة لدوافع فكرية ، حسية ، ثقافية ، فنية بشكل عام ، تكاد تكون غير مفصح عنها تماماً.

دخلتُ في الكتابة التي يعرفها قارئي ، حيث لم يعد الزمن ، بتسلسله المنطقي المضطرد ، الذاهب إلى الأمام على وجهه ، هو السيد ، لم تعد اللغة القديمة سائدة ، ولم تكن عندي هذه اللغة في أي وقت من الأوقات حقيقةً ، ولا سياقاتها المألوفة ، لم أعد - إطلاقاً - ألقي إليها بأي اعتبار ، بمعنى أنني وجدت نفسي أندرج في عملية تحطيم ، أو تفجير للّغة في الوقت الذي كنت أحرص فيه دائماً على الاحتفاظ لها بنصاعة ما ، بمقدرة ما ، على الأقل .

هنا بدأ يتخذ التصور الحلميّ مكاناً رئيسياً ، وانتفت حاجتي ككاتب إلى أن أوجد هذا التوازن القديم ، المفترض ، بين عناصر العمل الفني ، من وصف وتقديم وحوار ، وتحليل ، وخلوص إلى النتيجة ، هذه «التركيبة» التقليدية لم أعد بحاجة إليها ، على الإطلاق ، بحيث أمكن أن أكتب قصة ليست فيها كلمة حوار واحدة ، أو ليس فيها احتياج إلى تحليل سيكولوجي مُعَقْلَن ، ومسوَّغ ومبرَّر . بل كنت أبحث عن هذا التبرير في داخل جسم القصة نفسه ، إن صح هذا التعبير ، في داخل تدفق ، لا اللغة فقط ، بل ما تحمله اللغة ، وبشكل مضمَر - لكنه موجود كامن - وأيضاً متفجر .

فإذا سلمنا بأن هناك نوعاً من التغيّر في هذه التجربة : من الرصد البصري الذي يغلب على كثير من قصص مجموعتي الأولى «حيطان عالية» والثانية «ساعات الكبرياء» - إلى ما يمكن تسميته بـ «طغيان الحواس» في رواية «رامة والتنين» ، ومجموعة «اختناقات العشق والصباح» ورواية «الزمن الآخر» وما جاء بعدها ؛ الثلاثية الاسكندرانية : «ترابها زعفران» و«يا بنات اسكندرية» و«اسكندريتي» ثم الثنائية التي أوشك أن أراها صوفية : «مخلوقات الأشواق الطائرة» و«أمواج الليالي» وأخيراً «حجارة بوبيلّو» ثم «صخور السماء» و«طريق النسر» ، و«مضارب الأهواء» أعتقد أنني إذا نظرت إلى عملي نظرة الناقد (والكُتّاب دائماً هم آخر مَن يؤخذ بأقوالهم في كتابتهم) ، فإن ما أسميه ، دائماً بـ «كلية الرؤية» أو «شمولية الحس» يتضمن هذه الجوانب المختلفة . فليست «الرؤية» في هذا التعبير ، مجرد «نظرة» ، بل هي أكثر . والوصف بالسعي نحو «الشمولية» يعني - بالضرورة - السعي نحو الاستجابة لحوافز ما عند الكاتب ، تدفعه إلى اقتناص ، وإعادة تشكيل ، وباختصار - تكوين وإيجاد ، خبرة فنية ما ، تجد فيها الحس العضوي بألوان

الطيف كلها ، مع الحس الفكري ـ إذا صح التعبير نفسه .

لست أدري ما إذا كانت قصص الفلك الأولى ، أو الفلك الثاني ـ على الأقل ـ من «حيطان عالية» تفتقر بشكل واضح إلى ما أسميته «طغيان الحواس» ، أظن أن «النظرة» نفسها ، حتى حينذاك ، كانت نظرة لها أصابع وتنشق أنفاس الحياة .

سأسلم ، مع ذلك ، بأن هناك في «رامة والتنين» وفي «الزمن الآخر» ، وما جاء بعدهما ، ربما ، حرية أكبر ، أو مغامرة أكبر ، في المضي مع النظرة «الحسية» بالذات ، بمعنى الاستسلام المحكوم ، إذا صح القول ، لعرامة في التدفق اللغوي العضوي الحسي والرؤيوي الشعري في الآن نفسه ، لعله كان محكوماً أكثر في القصص الأولى ، ولعل وجود ذلك القدر من التأمل ، والتأني في قصص مجموعة «ساعات الكبرياء» كان يحول دون انصباب هذا التدفق .

ربما كان في «مخلوقات الأشواق الطائرة» و«أمواج الليالي» قدر أكبر من الحس الصوفيّ ، ليست الصوفية هنا ، بحال ، هي صوفية الزهد والتنسُّك ، بل هي، على العكس تماماً ، الاستغراق في الحسية حتى مشارف المطلَق .

وعندما أقول «أكبر» فلست أعني قيمة كمية، بل قيمة أشمل وأعمق ، ربما .

أحس دائماً ، في حقيقة الأمر ، أنني أعيد كتابة كلّ ما كتبت، وربما كنت لا أفعل شيئاً آخر . ربما كنت أناوش الخبرة نفسها قديمة وجديدة معاً، مرة ثم مرة ثم مرة باستمرار .

ربما كنت ـ في حقيقة الأمر ـ لا أكتب إلا شيئاً واحداً مرات عديدة ، بلا نهاية . . وفي كل مرة تتكشف في هذا الشيء الواحد سمة رؤية جديدة ، في كل مرة تتكشف غواياتٌ جديدة للذهاب إلى أشواط جديدة ، بهذ المعنَى أريد أنْ أكتب مرة أخرى وثانية وثالثة وإلى ما لا نهاية ، كلَّ ما كتبت من قبل .

ربما كان في «محطة السكة الحديد» ما يشير إلى هذا . دعك من أسماء الشخصيات ، أو مواقع القصص ، أو أوصاف الأحوال ، بغض النظر الآن عن ذلك كله ، أعتقد أن الخبرة ـ الأساسية ـ على الأقل ـ واحدة ، وأن الهموم أو المشكلات ، أو الرؤية ، واحدة . . لأنها تهدف إلى ما يشبه المستحيل ، إلى «الكلية» التي أظنها من حواذاتي ، وإلى «الشمولية» ، لذلك فهي لا تفتأ تعود إلى نفسها لكن تتكشف في نفسها أشياء لم تكن قد ألقت عليها من الضوء ما يكفيها ، وتعود مرة أخرى ، وهكذا ، إلى ما غير انتهاء .

هنا أرى في اللغة ـ وهي الأداة والخاصة التي يصوغ منها الكاتب ، وبها عمله ـ أهمية قصوى ـ وليس مناط هذه الأهمية عندي مناطاً شكلياً ، ولا خارجياً ، فنحن نعرف أنه لا فكر ولا حس بدون لغة . . وأن اللغة مقوّم أساسيّ من مقومات اللاوعي نفسه بل هي في هذ المستوى تحمل أعماق الرمز وتختلط بمكونات الحياة الأولية .

اللغة قد تكون تشكيلية وقد تكون موسيقية ، وقد تحتمل هذه الأبعاد جميعاً وتثرى بها .

في يقيني أن اللغة العربية لغة شديدة الغنى والخصوبة ، ومطواع ومرنة ، وصارمة الدقة في وقت معاً ، وأنها في الحقيقة قادرة على أن تكتسب روح العصر ،و أن تفي بحساسيته وأن تحمل بجلاء مهمة بيان معارج الفكر الحديث مهما بدا فيه من غنى ، لا أريد أن أقول من تعقيد وأن علينا نحن أصحاب اللغة ألا نتهيبها ، وألا نهون منها معاً . . فهي لغتنا ، وليست لغة متاحف القواميس ، ولا محاجر الآثار ، ولست أريد أن أقول أننا نحن الكتاب سادتها كما أننا لسنا خدمها .

هل قلتُ ذلك من قبل؟

أكرره مع ذلك ، بلا وَهَن ولا حَرَج .

أطمح أيضاً أن تكون للقصة ـ وللرواية ـ لغتها التي يمتاز كل مقطع فيها ببراءة الخلق الأوليّ ، أن تتمرد على شبيهة القالب إلا إذا استخدمت القالب نفسه ضد القالب .

إنني لعميق الإيمان ـ وعميق العشق أيضاً ـ بهذه اللغة التي ورثناها ونكاد نبددها أو نهملها ، هذه اللغة العربية بارعة المدخل إلى النفس وأظن أننا لا نكاد نعرف منها إلا أطرافها .

العلاقة بيني ، على الأقل ، والعربية ليست فقط علاقة عشق وتولُّه ، بل هي علاقة تشابك حياتيّ غنيّ أطمح أن يكون مثيراً من الجانبين . إن سعيي هو أن أُنطق بهذه اللغة حساسيتي وفكري في سياق العصر ، بل في ما آمل أن يكون سياق المستقبل أيضاً ، وأن أعطي صوتاً لمن لا صوت لهم ، ولما ليس له صوت ، عن طريق هذه اللغة التي لا تنفصل عن عضوية الحياة من ناحية ، ولا عن بناء العمل الفني من ناحية أخرى .

هل هذه شكلانية؟

لا أظن ، بالقطع لا أظن .

في هذا السياق هناك نوع من إيجاد للّغة ، تجسيد للّغة ، وعالم خاص للّغة ، يفي بقدر

الإمكان بالغرض الفني .

ومن ثم فإن اللعب بالكَلِم والإصاتة نفسها ، يمكن أن تستقطر جانباً كاملاً من جوانب العمل الفنيّ بل أن تلخص جوهره ، فليس هذا ، قط فيما أرجو ، مجرد لعب (ومع ذلك فإن عنصر اللعب موجود في كل فن) ولكنه دفق ، ونبض ، وشحنة .

لماذا إذن يسود «لعب» بالحرف والصوت في لغتي؟

لماذا تأتي فقرات كاملة في عملي كلها تعتمد حرفاً واحداً ؟

ما معنى تقنية «المحارفة» هذه أي تقنية الإصاتة؟

السؤال الآخر هو إذن ما ضرورة هذه اللعبة، ما هو السبب الذي يدعوني إلى اعتماد هذه اللعبة؟

هناك ضرورة انفعالية وتعبيرية ، فيما آمل ، لكن هناك سبباً آخر ، ربما يتصل بتراثنا الصوفي، فالحرف عند الصوفيين ليس مجرد اللفظ بصوت ما، ولكن له دلالات شققوها لأنفسهم .

هي دلالات تتصل بتمثيل أو تجسيد ما لا يمكن تمثيله أو تجسيده ، بالحلول محل مطلق ما ، متسامٍ وعلويّ ولا وصول إليه، وإنما هناك سعي دائب للوصول إليه .

أليس من حقي ، إذا كانت تجربتي تدفعني لهذا ، أن أشقق لنفسي أيضاً دلالات تتجاوز الحسي العضوي في اللفظ وفي الحرف ، وأن ظللت ، دائماً ترتبط بهما بل تعتمد عليهما؟

هناك أيضاً الوجد باللغة ، لا بما أنها لفظية ظاهرية فقط كما قلت ، بل بما تتضمنه من بنية موسيقية ومن نسيج سحري موسيقي ، محاولة الغوص إلى طبقة جيولوجية بدائية في الحس ، إذا صح هذا التعبير ، بحيث يكون التواصل عبر جَرس اللغة مما يكاد يكون تواصلاً مباشراً ، أصلياً ، أولياً . ولكن المسألة في ظني ليست مسألة ترجيعٍ صوتي فقط بل هي إلى ذلك ، ومع ذلك سعيٌ إلى خلق موسيقَى تحمل بلا انفصال ، دلالة .

أي أن انصهار الدلالة من ناحية والبنية الصوتية من ناحية أخرى أمر حيوي ، ليس الموسيقى هنا شيئاً خارجياً ، ولا حيلة ولا لعبة ، بل هي فرضٌ وضرورة، هي سعي إلى سد الهوة بين اللغة بما تحمل من دلالات محددة واضحة وبين الموسيقى ، بما تحمل من عدم تحدد المعنى ، ومن إيحاء الصوت بمعنًى في الوقت نفسه .

ليس مشكلة اللغة بذاتها معزولة عن الخبرة من البداية. بمعنى أن الخبرة نفسها ، على كل مستوياتها الحسية والتأملية ، الشعرية والفلسفية ، الذاتية والجماعية ، وما شئت ، متصلة اتصالاً لا ينفصل بلغتها بالتحديد .

فالمسعى إذن ليس مسعى لغوياً بالمعنى المعزول المعقَّم .

مسعاي ، ولعله واع أو غير واع - إلى إعادة - أو على الأصح خلق - مجد خاص للغة . والمجد هنا ، في ما أرجو وأهوّى ليس مجداً رصيناً فقط ولا جليلاً فقط . أزعم أنني أتمنى أن تكون في هذه «الرؤية - اللغة» أو هذه «الخبرة - اللغة» رصينة إذا اقتضت ضرورة الفن هذا ، ومعابثة ، وتحليقٌ وخفةٌ وثقل وهكذا إذا كان ذلك مما لا حول منه فنياً ، أو حتى إذا كان ذلك اختياراً تلقائياً له بدائل ملغاة كان يمكن أن تكون مجازة أي أن تكون في اللغة مستويات متعددة بحيث يمكن لأحد هذه المستويات ، حتى ، أن يكون تسجيلياً وتقريرياً بحتاً . ولمستوى آخر أن يكون ، في ما أتمنى شعراً صراحاً ، وكل ألوان الطيف المختلفة أيضاً ، بين هذا وذاك .

أريد أيضاً ، وأتمنى ، أن تكون السياقات في اللغة والتركيبات اللغوية ، حية ومتعشة ، منحوتة مفترَعة راسخة ، جديدة ، وموروثة أيضاً ، كلٌ في موقعه ، وكلٌ فيما يفي بضرورته .

ربما لاحظ بعض النقاد أن عندي نوعاً من «وحدة القاموس» من الولع بمفردات بعينها في بعض قصصي ، رغم تنوع عوالم وشخوص هذه القصص ، هذا واضح مثلاً في بعض قصص «ساعات الكبرياء» .

هل هذا مرتبط برؤية داخلية ، وربما شعرية للعالم الخارجي؟

هذه الظاهرة ، بالفعل قائمة وهي في حقيقة الأمر - إذا صح لي إعادة صياغة المسألة - تتعلق بتعدد الأصوات داخل «اللغة» الواحدة . هذا بالضبط هو لبّ المشكلة ، بمعنى - إذا بُسِّطتْ الأمور - أن بعض الكتاب يلجأون إلى الحيلة الفنية السهلة بتنويع الحوار - مثلاً - أو أحياناً نسيج السرد ، عندما يتعلق الأمر بشخصية من نوع معين ، أو موقف من نوع معين ، لكي يصلوا إلى ما يسمى عادةً في النقد الفني بالإبهام أو المحاكاة .

هذا مشروع وأيضاً ما أسهله وما أقرب متناوله . . ربما كان تفسير (اللاحق) لما أفعله هو أنني أسعى إلى شيء آخر ، أسعى إلى إيجاد هذ التعدد والتميز بين - لا أقول الشخصيات والمواقف فقط - بل بين مستويات الخبرة الفنية نفسها ، لا عن طريق تعدد وتنويع القاموس الخارجي ، بل عن طريق تعدد وتنويع العلاقات الداخلية والأنماط البنائية في داخل ذات القاموس الواحد .

إذا مضينا في هذا التفسير وسلمنا به سوف نضطر إلى القول بإن الكاتب أو الراوي يحل هنا محل العين العارفة كاملة المعرفة ، في النسق التقليدي في الكتابة ولكنه بدلا من أن يأخذ موقفاً كليٍّ المعرفة ، أوكلّيٍّ الرؤية يأخذ الموقف من الناحية الأخرى هو كليّ الاستبصار كليّ الاستبطان، كليّ الداخليّة بحيث أن ما أسميته مستويات الوعي المختلفة كلها تقع في الداخل الواحد . إن الذي يحقق نسيج هذا الداخل كله ، هو على الأقل ماء ، أو نهر متجاوب النغمات ومتسق وجاري السلسان. لا أجد تفسيراً آخر الآن على الأقل.

طبعاً هناك في «ساعات الكبرياء» و«محطة السكة الحديد» وغيرهما ، مستويات الحوار والاقتباس من الحديث الشعبي ، والحكي الشعبي . هذا موجود وموظَّف ، لكن هذا أساساً داخل في النسيج نفسه ، في القاموس نفسه ، هنا تتحول المشكلة إلى كيفية التناغم بين كل هذه المستويات حتى باستخدام العامية الصريحة في داخل القاموس السائد.

لكن ما أزعمه أو ما أسعى أنه في داخل هذا القاموس السائد ، وفي هذه اللغة الواحدة نفسها، هناك التنوع الذي ينقل المستويات المختلفة.حيثما يتعلق الأمر بمستوى سوف تجد علاقات مختلفة بين العامية وبين الفصحى وبين طبقات من القص نفسه وتركيبه نفسه . ربما كان هذا نوعاً أكثر تعقيداً ، وأكثر وفاء بالخبرة الفنية نفسها ،وأبعد عن مجرد النقل السطحي السهل جداً في نهاية الأمر.

ومن خلال هذا الراوي ، أو الكاتب ، يأتي العالم شبيهاً بعجينة شديدة التجانس والتماسك.

مغامرتي تتحدى التسميات والقوالب الجاهزة
افضل الأدب المركب وأمارس التقليب النقدي

إن تواجد واستدعاء مراحل من تاريخ حياتي في جميع أعمالي وخاصة مرحلة الطفولة بالاسكندرية هو نوع من التحدي لسطوة الزمن وتحطيم طغيانه ، بمعنى أن الماضي ليس عندي شيئاً قد انقضى واندثر كما لا اني أقول ، بل إن اللحظة الراهنة ، لحظة الكتابة ، تحمل في داخلها هذا الماضي الجميل أو الفاجع حياً وماثلاً وقائماً باستمرار .

الطفل والصبي والكهل هم جميعاً هناك معاً في وقت واحد ، الرؤية هي نظرتهم معاً في الآن نفسه وفي المكان نفسه ، وبهذا المعنى فليس هناك استرجاع وإنما هناك مثول .

مرة أخرى لعلني أكرر أن مقولة الزمن نفسها الماضي الحاضر المستقبل ، لا تنطبق ببساطة لأنها جميعاً أصبحت مقولة واحدة .

مرة أخرى أعود فأقول إنه ليس صحيحاً أن أعمالي تركز على الانفعالات النفسية على حساب الحدث الرئيسي للقصة . فمفهوم الحدث الرئيسي للقصة منذ البداية موضوع عندي موضع المغامرة ، تلك المغامرة الروحية التي أمارسها مراهناً بعنقي . فالمسألة عندي ليست مسألة تحليل الانفعالات النفسية أو الدوافع الاجتماعية - مثلاً - كما يجري في بعض القصص التقليدي بمواصفاته المألوفة . ذلك أصبح مستنفداً فهل يمكن الآن أن يعاد إنتاج «بلزاك» أو أن تتكرر لوحات «ڤان جوخ» ؟

أخلص من ذلك إلى مجرد الوصف ، وخاصة في أعمالي ، هو بذاته حدث درامي . زقزقة عصفور على شجرة يمكن أن تصبح عندي دراما كاملة بقوة اللغة وسرّ الكتابة .

ليس معنى هذا أن الأحداث ، حتى بوصفها التقليدي ، نادرة في أعمالي ، بالطبع هي ليست تقليدية ولكن كل الأحداث المؤلفة وغير المؤلفة ، بما في ذلك أحداث الفانتازيا والحلم ، تتلاصق في الكتابة .

الجديد عندي ربما هو أن للحدث وللخاطرة وللهاجس وغيره نفس القيمة في الكتابة ولها كلها نفس الحق في الأولوية ـ إذا صح التعبير ـ لكن هناك الفراق والوصال والميلاد والموت والقتل وكل الأحداث .

ليست كتاباتي إذن تهويماً بل هي اقتراب حميم من واقعية شاملة تتجاوز ما هو مطروق ومطروح على الطريق وإن كانت تشتمل عليه ، فيما أرجو .

في قصتي «ساعات الكبرياء» ، مثلاً ، محاولة لفهم النفس البشرية من خلال لحظات شديدة الخصوصية ، هذا صحيح ، ولكنها قابلة لأن تكون عادية أو إنسانية ، فيما أرجو ، أي أنها شأنها شأن كل أعمالي تقع في تلك المنطقة الحميمة التي أسميتها مرة منطقة ما بين الذاتيات ، حيث تصبح الخبرة ، نفسية أو اجتماعية أو ميتافيزيقية . خبرةً عامة وخاصة في وقت واحد ، خبرةً تنتمي للشخصية انتماء لا انفصال لها عنه ولكنها أيضاً وبنفس القدر تنتمي بنفس الانتماء الحميم إلى كل الناس ، التواصل هو هَمٌّ رئيسي في عمل الرواية ، والتواصل كلمة سحرية وعزاء عما في العالم من بؤس وقبح .

مزج الهموم الاجتماعية بالهموم الميتافيزيقية سمة واضحة في أعمالي . لإيماني بأن الهموم الاجتماعية قضية شخصية وفردية أيضاً ، معاناة وجودية تتطلب من الكاتب وخاصة في عالمنا الثالث أن يعالجها بل لا مفر له من أن يتناولها ويواجهها بالفن لا بالدعوة أو المباشَرة الفجة .

الإنسان كائن اجتماعي وكائن ميتافيزيقي أيضاً . فكيف يمكن تفريق الأنسجة الأساسية التي تكوّن شبكة الحياة الإنسانية لسنا كائنات سياسية فقط وما زال وسيظل بداخلنا تساؤلات مستمرة وأظن أن الطموح الأول الذي ما زال مستمراً لكتابتي منذ الإربعينيات وحتى الآن هو أن كلاً منا داخليٌّ وخارجيٌّ معاً ، حلماً قد يكن كابوسياً وقد يكون شفافاً وصحوةً حادة شديدة اليقظة معاً . كائن يدب ويعمل على أرض الحياة اليومية الخشنة وسؤال موجَّه نحو مطلّقات القضايا معاً .

همومي لم تتغير في أية مرحلة من المراحل بل هي تتعقد وتتزايد . الفن في كتاباتي والفن بشكل عام في يقيني لا يملك الحقيقة الكاملة المغلقة على نفسها بل هو سعي إلى حقيقة ما ، موضوعة موضع السؤال المتصل ، بمعنى أن الإجابة ليست من وظائف العمل الفني ولا من مهمته . بلِ التساؤل . ومن ثم فلا يمكن أن تختفي الهموم الأصلية اجتماعية أو فلسفية ، في عمل الفنان أو أن تُحل في خياله أسرار الحياة بكل غموضها والتباسها وبكل ثرائها الفادح ووطأتها الثقيلة أيضاً .

إنني أفضِّل الأدب المركَّب . . ولكني لست ضد الوضوح لأن المحك هوما الوضوح . . !
بعض أعمال كاتب ما قد تكون ساطعة الوضوح ، وتكون عند مستوى آخر من مستويات التلقي غامضة ، إذنْ القَضية تتعلق بالجانب «الاجتماعي» للفن ، أي أن تلقي وتذوق الفنون ليس بالضرورة شيئاً متاحاً دون إعداد . فم يستطيع أن يتلقى الموسيقى السيمفونية أو الأوبرا أو الفن التشكيلي أو حتى أن يقرأ الشعر العربيّ القديم أو الحديث دون إعداد وتدريب ودون فترة طويلة من التلقين والتهيئة ؟

الغموض والوضوح مسألة نسبية تماماً ولكنها ، عادةً ، حجةٌ يشهرها أصحاب الفنون المبتذلة في وجه ما نصطلح على تسميته «بالفنون الرفيعة» ، إنني أرى في أعمالي وفي الأعمال التي أحبها كذلك نصاعة وسفوراً وأطلب من نفسي ومن أي قارئ أو متلق أن يبذل الحد الأدنى من جهد المشاركة وإعادة إبداع العمل الفني جنباً إلى جنب مع صاحبه الأول ، فالقارئ أيضاً هو صاحبه أساساً .

ليس في الفن إصرار - إن صح التعبير - إلا بمعنى عميق يتجاوز القصدية السافرة المتعمدة الواضحة إلى قصدية سرية دور في طبقة من طبقات ما تحت الوعي . لكن عندما أنظر إلى جميع أعمالي سواء أكانت مما يمكن أن يسمي قصصاً قصيرة أو روايات - وأظن أن التصنيفات هنا أيضاً قلقة بل وغير منطبقة - أجد أن أعمالي كلها نص واحد متجدد ومفتوح باستمرار . هنا أجد أن الوحدة الموضوعية تتأتّى من الاختلاف والتماسك في وقت واحد . وتتأتّى أيضاً من وحدة الهموم وثباتها مع تطوّرها ونموّها ، واستمرارها ودأبها على الظهور من جديد . كما تتأتّى من تنوع المراحل واختلاف درجات تعمقها .

فالوحدة الموضوعية هنا لا تأتي فقط من مجرد عودة الشخصيات الروائية الرئيسية أو تقاربها ولا تأتي فقط من وقوع الأحداث في نفس المواقع مرة بعد مرة مع تغير زوايا الضوء الملقاة في كل مرة ولكنها تأتي أساساً من وحدة الرؤيا الأساسية .

إن ما أكتبه هو في الوقت نفسه شعر ، أتصور - مثلاً - أن كتاباً مثل «رامة والتنين» هو روايةٌ قصيدةٌ شعرية طويلة ، كما يسري الشعر في جميع كتاباتي .

ما أكتبه يصح أن يكون نثراً شعرياً أو قصيدةً بالنثر مع وجود إيقاع موسيقي ونغمي له أهمية كبرى في الكتابة . . ومع ذلك فإن هذه الغنائية دائماً محكومة بنوع من الصرامة أتصور أنها تكسبها قوةً ما ، فليست الشعرية هنا إسرافاً منطلق الجماح بل هي مرفودة بالعملية السردية . كنت

قد بدأت بكتابة الشعر الموزون المقفى عندما كنت طفلاً ثم تركته إلى نوع من الشعر الحر المرسل المتراسل القوافي ولكني وجدت أن روح الشعر وجسده عندي لا يتحققان إلا ممتزجين بنسيجٍ أكبر وأعرض مما تحتمل القصيدة بتشكيلها المعتاد حينئذ ، وربما حتى الآن ، في الأدب العربيّ .

الواقعية السحرية مصطلح شاع حديثاً نسبياً وينسب أساساً إلى كتاب أمريكا اللاتينية . كتاباتي منذ الأربعينيات كانت ـ وأظنها ما زالت ـ تشق لنفسها طريقاً غير مسبوق وسط أدغال ومتاهات العالم بحيث يتحول ما يصطلح على تسميته بالواقع الظاهري السطحي اليومي إلى واقع مركَّب ـ معقَّد ـ كثيف ـ يتحد فيه الحلم بالصحوة وتقترن فيه الصور والأساليب السريالية بما يسمى في الفن التشكيلي الواقعية «المفرطة» . هذا ما دعا بعض النقاد إلى استخدام كلمة الواقعية السحرية التي أراها الآن أصبحت شائعة بل «موضة» تطبق عشوائياً على كثير من الكتابات ، ولا أراها دقيقة أو حتى صحيحة بالنسبة لأعمالي . فلست أحب «لصق» البطاقات أو التصنيفات الجاهزة على مغامرة أراها بطبيعتها تتحدى هذه التسميات والقوالب الجاهزة سلفاً .

أما احتفائي بالإبداعات الجديدة من أجيال الشعراء الممثلين في جماعتيْ «إضاءة ٧٧» و«أصوات» فهو يتصل بشكل وثيق بمغامرتي الروحية نفسها . ليس التجديد هنا ـ عندي أو عندهم ـ مجرد شطح أو تمرد شكلي أو تقليدي ولكنه نابع من جدية البحث عن معنى الشعر الآن ومدى اتصاله بجذوره التراثية وازدهاره في مناخه المعاصر الجديد في ذات الوقت حتى لا يكون مجرد اجترار لما أتقنه القدامى فأحسنوا إتقانه بل يصبح تكشفاً في الشكل وفي المضمون معاً . فالمغامرات الشكلية في هذا الشعر يمكن أن نسميها أيضاً مغامرات تشكيلية مقترنة برؤية وبحث له خصوصيته مع السعي إلى الجدة والمعاصرة ومحاولة اقتحام أسرار غير مفضوصة من قبل . تلك على وجه الدقة مسيرتي في الكتابة منذ الأربعينيات . هذا النوع من التراسل يشوقني ويثير اهتمامي .

ذلك أنني لا أتصور أنني انتمي لجيل معين . ربما كنت من جيل الكتّاب القدامى الطليعيين مثل بدر الديب وأنور كامل . . يوسف إدريس من نفس جيلي ولكن كتابتنا تختلف من النقيض للنقيض ، ليس هذا حكم قيمة وإنما وصف فقط .

لا أدري إن كان أحد من كُتّاب الشباب ينتسب إلى أسلوبي أو طريقتي ولا أقول يتأثر لأنها مسألة غير واردة ولا معنى لها ولكن ألمح في بعض كتابات من الشباب ما يشير إلى هذا التقارب إن لم يكن «الانتساب» .

قمت منذ سنوات ، بتجربة جديدة تنتمي إلى ما يسمى «بالكتابة غير النوعية» ، ومن خلالها

يتوحد الشعر والسرد والقص والتصوف وينصهر في مقاطع قصيرة نسبياً بالنظر إلى تجاربي السابقة بحيث يمكن قراءة المقاطع مستقلة ولكنها بالضرورة تثري بعضها بعضاً ـ فيما أرجو ـ وتشكل في النهاية نصاً واحداً اطلقت عليه «رواية» على سبيل التحدي للقارئ والاستفزاز لملكته النقدية ومشاركته في العملية الإبداعية . كما لو كنت أقول مرة أخرى إن كلمة «رواية» تعني جنساً أدبياً مفتوحاً متعدد السمات .

♦ المرأة في تجربتي الأدبية:

الأنثى منصهرة بالأسطوري
إلا أنها واقعة أرضية حية

عندما أنظر ، من هذا الموقع في غسق العمر ، إلى المرأة في تجربتي الأدبية ، أجدني ما زلت مشتعلاً بهذه الخبرة ، متقدةً في عمق لا يُنال مني ، وضاربة حتى الآن بقوة لا يوهنها مرُّ السنين ولا تفاقُم الإحباطات ـ بل ربما لذلك بالضبط هي لا تهن ـ كما أنني أجد أن للمرأة في هذه التجربة بعدين أساسيين ، مهما كانت التنويعات التي تدخل علَى التيمة الرئيسية .

أول هذين البعدين هو ثابتٌ نسبيٌ في الصورة ـ أو في التصور ـ فهل هو ثباتٌ ينتسب إلى النمط الرئيسي Arch للأنيما Anima عند يونغ؟ هو ثبات ـ أو اضطراد أو تساوق مستمر ـ يبتدئ عندي منذ الكتابات الأولى ـ حتى تلك التي لم تنشر قط ، وإن كانت هناك إلماحات لها ، أو تنويعات عليها ، في غضون كتاباتي الأخيرة ، ولعلها على نحو مدهش تستسلفُ أو تستبقُ خبرةً أدبية وحياتية حملتها إليّ سنوات النضج المتأخر نسبياً .

أما البعد الرئيسي الثاني فلعله ما يمكن أن أسميه «النشوة الحسية المتسامية» . ذلك أن المرأة عندي ـ على تعيُّنها في شخصية محددة قصصية أو شعرية أو معيشة على السواء ، وعلى إطلاقها باعتبارها فكرةً أو تصوراً أو تجريداً ، تظل بكل جسدانيتها وعضويتها الفيزيقية وامتلاء ماديتها ، خبرةً روحية متسامية ومفارقة .

ومع أن المرأة ـ وخاصة تجليها الأولي الأساسي في «رامة» ـ محملة أعني منصهرة ومندغمة بالأسطوريّ والميثيّ السامي إلا أنها واقعة أرضية صراح ، واقعية بل تكاد تكون يومية وحية بكل تفصيلاتها الحياتية من غير أن تكون سوقية فقط (فيما أرجو) ولا مبتذلة أبداً ، ومع كل شهويتها وشبقيتها فهي أولاً ليست بذيئة على أي وجه وهي ثانياً علوية سامية في خبرة الكاتب والرجل معاً .

لعل ذلك يتأتى من سمة غالبة على هذه الخبرة ، يمكن تلخيص هذه السمة بثنائية التوحد

والانفصال ، التماهي والغربة النهائية في آن ، كما يمكن وصفها أيضا بالندية الكاملة ، والتراصف التام ، دون أدنى شبهة استعلاء رجولي بطريركي ، ودون تصاغر التعبد الساذج شبه الرومانسي .

منذ بداية كتاباتي ، كما أسلفت ، نجد هذه الحسية التي تتجاوز ،باللغة وبما تحمله اللغة من طاقة متفجرة ، حدودها الأرضية ، ففي «طلقة نار» من «حيطان عالية» ويعود تاريخ كتابتها إلى العام ١٩٥٥ :

«تأخذ الموسيقى تتقلب في احتضار غرامي ، وسعاد في تلك الغلالة الشفافة جسداً خمرياً من الموسيقى والزبدة وعجينة الضوء العاري ، وهي إذ ترقص ترتعش رعشات متطاولة متوترة ، ثم تميل في حرارة السحر البدائي المنبعث عن اللحم الحي الحار : كان جسدها ورقصتها شيئاً واحداً» .

وفي تنويع آخر على تيمة المرأة الحسية المبذولة ، نجد أن مجرد وصف جسدانيتها الخارجية إنما يوحي بجوانية أساسية غير مفصح عنها ولذلك فهي - فيما أرجو - أفعل وأمضى أثراً وأدعى إلى تواصل غير فيزيقي ، وذلك في قصة «نقطة دم» (المكوبة في فبراير ، ١٩٧٩) من«اختناقات العشق والصباح» .

«امرأة حرفتها واضحة ، حواجبها محفوفة مقوسة ، وشفتاها اللحيمتان داميتان بصبغة فاتحة ووجهها الأسمر فلاّحي خدوده بارزة ولها جاذبية صريحة أرضية . شعرها الخشن ملفوف بمنديل ناعم معمول من حرير البراشوت القديم وقد تغضّن الحرير فوق الشعر العصيّ ، فستانها الخفيف ملون بأزهار كبيرة صفراء وخضراء ، وانعكاسات شمس بعد الظهر ، متقطرة من على سطح ماء البركة الساطع اللمعان ، تتخلل النسيج الشفاف وتسقط بينه وبين جسمها الأسمر في وضاءة لها سيولة ، كان ظهرها وخصرها وجانب صدرها الكبير ، كلها ثابتة في ماء مترقرق لا قوام له» .

هذا «الابتذال» الجسدي - أو ما يبدو كذلك - هو ما نجده في وصف «أم دولت» في «قصة ميعاد» ، المكتوبة في مايو ، ١٩٥٥ من مجموعة «حيطان عالية» وهو ليس ابتذالاً على الإطلاق ، بل فيه - دائماً - شجن التوق إلى ما يجاوز الجسد وإن كانت لاغنية له عنه .

«كانت قصيرة نوعاً ما ممتلئة شيئاً ما ، ولكن خفيفة ورشيقة دائماً . هو يلحظ باستغرب طفيف ، أنها دائماً تتحالى له ، وتتخذ زينتها - ما معنى ذلك؟من أجله؟ غير معقول . . !- وأن وجهها تحده تلك الخطوط النقية الخالصة . تأسر عينيه ، وتذكره بالجواري الشرقيات في الأفلام

الأمريكية والجواري الفارسيات في ألف ليلة وليلة ، شعر ليليٌ عميق كثيف ، وعينان تلمعان كأن فيهما وحلاً طرياً أسود ، لزجاً تحت ماء ليل مترقرق ، وحدود الوجه قاطعة جريئة حاسمة ، فيها هذا النبل وهذا العناد ، وهذا التوقد أيضاً في العزم والرغبة» .

عادت هذه الصورة بتنويع آخر وإن كان يكاد أن يتطابق معها ، في «ترابها زعفران» المكتوبة في العام ١٩٨٥ - أتصور أن العكوف على تقصي الأوصاف الخارجية للجسم الأنثوي المبذول ، قد يوحي بأن هذا الجسم «شيء» معزول ، ومجرد موضوع للنظرة الذكورية ، ولكن هذا الجسم إذ يمتزج - دائماً - بموسيقاه الداخلية والخارجية معاً ، وإذ يتمثل بكل هذا الشغف قد يوحي أيضاً بعكس ذلك كله ، وقد يجد المتلقي نوعاً من التوحد به ، والتماهي معه ، لا تنتفي الذكورة هنا حقاً ، ولكنها تجد نوعاً من التساوق مع أنوثة متعضية ، خارجية ، منفصلة ، ومتمثلة ، داخلية وحميمية .

«لم أصنع غراماً قط - في حقيقة الأمر - إلا مع خيالات جسدانية - حتى في عز التجسد والأرضية كن تخييلات . أما صواعق الحب والعشق التي انقضت عليّ - كما يقال - فقد ضربتني ثلاثاً لم أكن أملك لها رداً - وارتجفت الحراشيف المهلكة وصلصلت دروع الحية العظيمة التنين ، بلا جدوى» .

أتصور أن إحدى دلالات التنين - وهو شفرة مركزية في كتاباتي - هو ذلك العشق ، أو على الأرجح ذلك التوحد مع مطلق العشق ، أي مع المطلق بالذات .

والمطلق مع ذلك لا يكون إلا نسبياً وإنسانياً في الصميم .

كما أن الحسيّ الجسديّ المتعين لا يكون إلا تخييلاً وميتافيزيقياً بالضرورة .

على أن الاندماج بين المتخيَّل الأنثوي والمتعين الآنيّ من ناحية أخرى ، يقابله ويعدلُه اندماج آخر بين الجمال والشوه ، بين الكبر بما في المرأة - مطلق المرأة - من نسوية والاتضاع بما فَيها أيضاً من قصور ونقص قد يصل إلى حد القبح والتشوه ، ومن هذا الاندماج قد يتولد عند النص حنان لا تفريق بينه وبين مايسمى «الحب» في المواضعات الاجتماعية .

لا يصدق ذلك على المرأة وحدها في هذا الثنائي الذي لا أرى فيه ثنائيةً وحدها بل تساوقاً وتراسلاً حميماً ، بل يصدق بنفس القدر على طرف الرجل في هذه المعادلة التي لا ينتهي وقوعها على حافة حرج ديناميكي متصل .

أظن أن البعد الفانتازي الذي لعله يجمع بين «واقعية» ظاهرية وبين سيريالية مضمّرة ، يوحي ـ ربما ـ بنفس الأثر ، في قصة «على الحافة» من «اختناقات العشق والصباح» .

«الطيور الضخمة التي تُعَد للوجبات العامة ، مسلوخة ، منتوفة الريش ، مشدودة الجلد . أعرف أنها حية ، ما تزال وتنبض تغوص قليلاً في عجينة كالمايونيز طرية مصفرة ، كثيفة ، ولها رؤوس مقلوبة على وجوهها تتحرك حركة واهنة ،عيونها مدفونة في العجين المتخمر بفقاعات كبيرة تتضخم ثم تنفجر بصوت بذيء ولها من الخلف انحناءات مألوفة ، حليقة ومدورة ، تنتهي إلى أعناق شبه بشرية ، ظهورها نصف الغارقة تنتهي إلى سيقان مدكوكة العضل ملوية عند الركبة ، لا يبدو غير نصفها العلوي . كان انسحابها الأنثويّ غضاً وله جاذبية تقبض الأحشاء ، تحت استدارة الأرداف المليئة نصفها فوق العجين ونصفها غارق فيه» .

من صورة هذه المرأة المبذولة ـ وليست المبتذلة ـ التي يتخايل وراء حسيتها الخشنة الخام ظلٌ غير أرضي ، ما قد نجده في مجموعة «ساعات الكبرياء» في قصة «الأميرة والحصان» المكتوبة عام ١٩٦٧ في ٥ مايو ، قبيل الكارثة بشهر واحد بالضبط ، حيث ينكسر البطل ـ أو «البطل الضد» ـ تحت سطوة ضربة مفاجئة من سقوط العمود الأساسيّ في حلبة السيرك . لعل تيمة الراقصة البَلَدي ظلت ـ وما زالت ـ تراودني بإيحاءات تجمع بين حشوية الجسد الأنثوي ورهافة موسيقى مصاحبة ، أو لعلها خلفية ، هي التي «تطهر» هذه الحشوية ، أو ربما تضفي عليها دلالة غير جسدية .

نجد هذه الصورة في «آخر السكة» من «ساعات الكبرياء» . كما كنا قد وجدناها ـ بشكل آخر ، في هنية (قصة «وراء السور» من «حيطان عالية») إذ نجد أن المرأة هنا تكاد تكتفي بذاتها فقط ، كأنما لا يوجد في العالم كله إلا جسدها فقط ، وهو ليس «جسداً فقط» أبداً بل هو دائماً معجون بأشواق خفية أو جلية .

السمة الأخرى التي تؤكد هذه التقابلات ـ التعادلات ـ التراسلات التي لا تنتهي إلى تحجر مونوليثي صلب مصمت ـ إلا في زيف المواضعات الاجتماعية ، الضرورية مع ذلك ـ هي سمة الواحدية والتعدد في خبرة المرأة ، أو على الأدق في العلاقة بين الرجل والمرأة ، حيث لا وجود للمرأة ـ الرجل ـ إلاّ في سياق هذه العلاقة ، أياً كانت دلالة أو تمثّل أو تعيّن المرأة والرجل في هذا السياق .

سأكتفي هنا بأن أشير إلى فقرة «النون» في «ترابها زعفران» . و«النون» كما يرى بعض الكُتاب هي سُرة الكون ، وسر المائية فيه . والماء في التأويل الفرويدي هو الرحم أو الشبق أو

الشهوية كما لا أحتاج أن أقول ، أما فقرة «الميم» فقرة الذكورة ، فلعل المدلول فيها هو الصمود أو الشموخ ، ولعل في هذه الفقرات الطويلة إلى حد ما ، مصداق ما يرمي إليه النص عندي في سعي مستحيل آخر نحو الاندماج والتوحد بين دلالات موسيقى الجرْس الصوتي البحت، بإيحاءاتها غير المتعينة بالضرورة ، غير المحددة بالضرورة ، وبين دلالة «معاني» اللغة بكل ما فيها من صرامة الدقة من ناحية ، ومن ناحية أخرى تكثيف وتقطير للخبرة الروائية ـ هل أقول الحياتية أيضاً ؟ ـ كلها .

جينتچالي

ما زالت الكلمة تسحرني وتهز قلبي ، بعد كل هذه السنين، بإيقاع موسيقاها، وبشحنة الحنين والوجد التي طالما حملتها إليّ .

كنت أقرأ أشعار رابندرانات طاغور ، مترجمة للعربية ، في مجلات ذلك العصر ، الرسالة والهلال والمقتطف ، وقرأتها بعد ذلك مكتوبة بخط منمنم دقيق في كراسة صديقي الشاعر منير رمزي ، ما زلت أحتفظ بهذه الكراسة بعد أن تركها لي قبل أن يضرب نفسه ويرحل عنا ، يأساً من حب عميق ، في ٢٥ مايو ١٩٤٥ ، وظللت أحتفظ بأشعار منير رمزي أكثر من نصف قرن حتى نشرتها كاملة في ١٩٩٧ .

جينتچالي

شعر طاغور الذي قضيت معه وبه ، وفيه ، ساعات طوالاً في تلك الأيام الخوالي .

كنت قد رأيت الكتاب النحيل في طبعة ماكميلان عام ١٩٤٢ ، في مكتبة صغيرة بشارع سعد زغلول ، كان صاحبها اليوناني ممتلئ البدن بشوش الوجه ، صديقي ، أم هل كان ذلك في مكتبة ڤيكتوريا العريقة؟

لعل جينتچالي من أول الكتب التي اقتنيتها بقروشي القليلة عزيزة المال ، قرأت مكتبات كاملة بالاستعارة أو في مقر المكتبة البلدية ، لكني لم أشترِ ـ لم أكن أستطيع أن أشتري ـ إلا كتباً قلائل جداً . لعلني دفعت في تلك النسخة الفاخرة ، بغلافها المقوّى بُنيّ اللون ، وعنوانها المذَهَّبَ، ورقها الخشن السميك الذي اصفرّ الآن قليلاً ، إثنى عشر قرشاً بالتمام والكمال .

صاحبتني هذه النسخة حتى في معتقل أبي قير من ١٩٤٨ إلى ١٩٥٠ ، وقد ضاعت صفحتها الأولى الآن ، كان عليها ختم المعتقل الدائري وكلمة «يصرح به» وإمضاء قومندان المعتقل .

قال ويليام بتلر ييتس في مقدمته لهذه الطبعة إن هذه الأشعار سوف يتغنى بها العشاق فيجد العشق حياة جديدة في هُوّتها العميقة ويستعيد في مياهها المترقرقة شباباً غضاً نضيراً .

ومنذ كنت في السادسة عشرة إذ قرأت هذه الأشعار في ترجمتها الإنجليزية الجميلة ، حتى الآن وأنا أخطو ـ بخطوات نزقة ما تزال ـ إلى أوائل العقد الثامن ، فإن عشقي ما زال نضراً ومتوهجاً بحياة عنيدة .

بعد سنتين أو ثلاث قرأت رواية في طبعة بنجوين (كان ثمنها أربعة قروش ونصف على وجه التحديد) بعنوان غريب «كولي» Coolie لروائي هندي من طينة أخرى ، قُدِّر لي أن أعرفه معرفة شخصية وثيقة في السبعينيات ، هو مولك راج أناند .

ومرة أخرى وقعت في سحر من نوع آخر .

تلك كانت سنوات الحركة الوطنية الثورية المحتدمة ، حينما كان الأفق يلوح لنا ، نحن شباب تلك الأيام ـ مشرقاً مضيئاً لا حدود لما يَعد به من آمال فساح ، ولعل رواية مولك راج أناند أسهمت ـ من بين أشياء كثيرة ـ في دعم جنوحَي نحو الثورةَ على القهر والظلم والفقر وظلمة الانحياز الأعمى للتقاليد والموروثات الجامدة ، حياة الفقراء والمنبوذين والمسحوقين في كلكتا البعيدة قريبةٌ جداً من حياة الفلاحين المعدمين الذين عشت معهم في قرية أمي الطرانة هي موقع «حجارة بوبيللو» ، ومن حياة عمال الفابريكة في كرموز والمحمودية ، ما زال يسحرني من مولك راج أناند هذا العمل الدقيق البصير في تصوير تلك النماذج الإنسانية المطحونة في قبضة العوز والكدح ، من غير أي تنميط أو قولبة ، هم ناس عنده وليسوا تخطيطات ، يشقون ويناضلون بدأب لا يهن من أجل البقاء والكرامة .

عرفت مولك راج أناند بعد ذلك بعقود ، في غضون عملي باتحاد الكتّاب الأفريقيين الأسيويين عندما ألمتُ بالهند مراراً ، رأيته وعرفته رجلاً أنيق المظهر وجياش الحيوية معاً ، وسيماً في كهولته وفتيُ الحركة قويّ النظرة ، سمرة وجهه هادئة وسَلسة ، وفي أثناء العمل معه لمست عنده الدماثة والرقة وسعة الأفق مع مقدرة على الحسم والنهوَض بالمسئولية ، كان عندئذ يصدر مجلة شهرية فنية في بومباي التي كان يقيم بها ، ويرأس الأكاديمية الهندية للفنون الجميلة ،

ويكتب في النقد التشكيلي وكان هو الذي يقف إلى جانب أنديرا غاندي عندما قدمت «جائزة لوتس» ، في مؤتمر الكتّاب الأفريقيين الآسيويين ، في نوفمبر ١٩٧٠ ، إلى محمود درويش .

كنت قد ترجمت له قصة قصيرة بعنوان «ثلاث زنبقات ووردة» في فبراير ١٩٧٠ ، تغديت معه ، ومع الشاعر الأفريقي كونيني ، وعندما نزلت من الفندق الكولونيالي الفخم ، على الدرج الرخامي الفسيح والأبهاء الشاسعة وأضوائها الناصعة ، لم يصدمني مرأى المسحوقين الضائعين في الشوارع المزدحمة ، والمركبات تجرها الثيران ، وما ظننته وداعة خانعة في العيون العميقة .

في فندق جانپاث المتواضع أصعد سلالم متعرجة تحت السماء الملبدة المنيرة مع ذلك بنور استوائيٍّ حار ، وأنزل إلى فناء مفتوح ، ثم أطلع مرة أخرى تلك السلالم الحجرية ، حتى أصل إلى غرفتي ، جدرانها مطلية بالأبيض الكابي على الحجر مباشرة ، وأقرأ «رحلة إلى الشرق» التي أعارتْني إياها قبل أن أسافر ، ومنها أحببت هرمان هيسه ، ولم يفارقني حبه ، ولا حبها .

ينحني الفرّاش نصفين ، الدهوتي الأبيض غير النظيف تماماً ، معقود بين ساقيه ، قميء القامة ، مسحوق الروح ومضروب الجسم بفاقة دهرية موروثة عبر الأحقاب ، وبصوت متضّع جداً بلغة إنجليزية مكسّرة .

ـ صاهب . . من فضلك . . مسح جزمة . . خارج الغرفة . . بالليل .

لكني أترك له حذائي على باب الغرفة ، كالمعتاد ، فأجده في الصباح الباكر يلمع ويبرق ويسطع سواده ألقاً .

في ليلة ١٤ نوفمبر بعد منتصف الليل كانت رجفتها تحتي تموجاً لجسد ما زال يَهيجني الحنين إليه حتى الآن ، قالت لي ، فيما بعد «ما الذي جعلك تُنهي على الفورً؟ ماذا كنت تخشَى يا حبيبي؟» مازلت أذكر نظرتها إليّ وأنا أبارحها ، بعد مرة واحدة ، ساذجاً وبكراً بمعنى من المعاني عندئذ . لم أكن أعرف ، حتى ، أنه يمكن أن تكون هناك عدة مرات ، نظرةَ استغراب وتساؤل دون كلمة .

وفي اليوم التالي ألقيت باسم التضامن الأفريقي الآسيوي ، كلمة تكريم لذكري البانديت چواهر لال نهرو ، أمام جمع حاشد في «معهد التربية الاشتراكية» في ڤيجيان باهاڤان ، وكان كريشنا مينون في مقدمة الحاضرين .

وعدتني باللحاق بي في فندق «تاج محل» بومباي . لكنها نكثت بوعدها ، كم من عهود

نكثت بها وكم من نُعمَى العطايا أغدقت عليّ .

بكت كما لم أر إمرأة تبكي من قبل ذلك ولا بعده ، طوفان من الدموع انسالت على و جهها الناعم ، لا الألم ولا الوجيعة ولا نهنهة البكاء تُغضّن فيه طية واحدة مهما كانت دقيقة ، ظلت وجنتاها أسيلتينْ نضرتين .

قالت إنها يستحيل أن تتأخر ، لابد أن تعود إلى بيتها من الغد .

دموع الفاجْرة حاضْرة .

صحيح ، لكن هذه القادرة الفاجرة هي أنقى النساء وأكرمهنّ روحاً ، أضفت عليّ من غير ضنٍّ نعماء هباتها بغير مقابل ولا ثمن ، وإلا ثمن حبي النهائى ، ربما .

سأعرف في اليوم التالي لعربدة الدموع تلك ، أنها قضت الليل مع الشاعر الفلسطيني فحل الجسم الذي وُجد راقداً بهدوء ، بعد يومين من موته الفجائي في أحد فنادق لندن .

كانت تستند إلى جاكتته الجلدية الغالية في رحلتنا إلى «تاج محل» الحقيقي في أحمد أباد ، ثم نامت على كتفه في الباص الراجع بنا ـ وبأوجاع مكتومة غائرة ـ إلى نيودلهي . كنت في آخر الباصّ ، صامتاً ، عاكفاً على حزن شائق وشجيّ ما أشد وحشتي إلى مثله الآن ، على كل مضضه وإيجاعه .

سألتْ عني ، فجأة ، بلهفة وما يشبه الفزع أو التوجس . قالت بنت من فريق السكرتارية ، بصوت فيه نبرة التشفي أو التلمظ ، أنني هنا ، نائم في الخلف . ولم أكن نائماً عندئذ ، و لا طول ليلة بومباي ، عشية ٢٤ نوفمبر ، فنزلت قبيل الفجر أمشي على كورنيش البحر أمام بوابة الهند» الشاهقة التي بنيت ليمرّ من تحتها موكب ڤيكتوريا ملكة بريطانيا العظمى وإمبراطورة الهند ، أو لهله موكب إدوارد السابع ابنها الذي شاخ قبل أن يرتقي سدّة الإمبراطورية . ورأيت العائلات المكوّمة نائمةً على الرخام تحت البوابة الملكية ، الآباء والأمهات في هلاهيل لا لون لها وحولهم العيال ، بالكاد آدميين ، ملتفين حول آبائهم ، وفوق بعضهم بعضاً ، تحت أنوار الميدان العالية التي لا تكاد تصل إليه ، في ظل الأحجار السامقة العريقة .

جاءني على الكورنيش هنديّ شابٌ حيّاني بلطف ودماثة ، وسألني من أين أتيت . لا أدري لماذا قلت له ، من غير سبب ، إنني من تركيا . فقال ، بعربية مكسَّرة ، وهو يسلم عليّ باليد ، بحرارة مفاجئة : «السلام أليكم ورهمة الله ، مُسلماني ، الله أكبر : أشهد لا إله إلا الله مُهمَد

رسول الله» ولم يكن عندي همّة ولا رغبة أن أصحح له ما تصوره هو بديهياً ، ثم عرض عليّ بإنجليزية هندية اللكنة ولكن صقلها التكرار ، أن أذهب معه إلى بيت قريب جداً من هنا ، وسوف أجد فيه بكراً بختم ربها إذا أردت ، أو امرأة متمرسة بصنوف الحب الأربعين وواحداً، إذا أردت ، أو راقصات هندوسيات عاريات إذا أردت ، بثمن رخيص ، فلما اعتذرت بأدب قال إنه يعرف أيضاً بيتاً قريباً جداً من هنا، فيه غلمان «طازجون» كما قال ، تحت الأمر والطوْع ، فلما رددت عليه بغضب إنني لا أريد شيئاً قال إنه يمكن أن يغيّر العملة التي معي ،دولار أو إسترليني أو مارك أوفرانك أو غيرها ، بالروبية الهندي بسعر أحسن من البنك بكثير ، فقلت له وأنا في غمار الغضب والحبّ المفتقَد إنني سوف أضطر بعد الآن إلى أن أنادي البوليس ، قال لي دون غضب وبحنكة المحترفين : «السلام أليكم ورهمة الله» ومضى بهدوء .

رجعت إلى «تاج محل» الذي خفتت أضواؤه وأصواته الآن .

كان ألم مرض الحب يمزقني ، حرفياً، ولم أكن أملك أن أرد الدموع، للأسف . عند أول ضوء طلبت الفطور في الغرفة . وأكلت بشهية المضروبين والمحزونين : عينا البيض المقلي المدورتان الصفراوان عائمتان ، وسط البياض ، في الزيت الدسم ، رقائق الكورن فليكْس المحمّصة الرقيقة غارقة في اللبن السخن وقد انتشرت فيها حبّات الزبيب البني لدنة الجلد ونثرت عليها مسحوق السكر الأبيض الذي ذاب على الفور، والعسل الذهبي لزج القوام ورقراقاً ، ولهطة مربى الفراولة في طبق صغير ملوّن وقد خامرتها حبوبها الدقيقة السوداء ، فضلاً عن التوست الساخن ، وإبريق الشاي الفضي الضخم الثقيل انصبّ منه السائل الأصهب «دار چيلنج» العطر إرتويتُ بعبقه قبل أن استطعم عذوبته .

وجع الحبّ المحبط كأنما استفزّ شهيتي للانتقام بالإفطار الباذخ .

عندما نزلت ، مبكراً ، لمحت «مطعم أبوللو» في الفندق ، المصابيح الصغيرة على مفارش الموائد نقية البياض ، ضوؤها مصفّر باعثٌ على الحنين، والنوافذ العالية العريضة تتخايل من وراء زجاجها البواخرُ الراسية في الميناء ، من بعيد . مررت أمام «رواق البحر» وتناهت إليّ أصداء الموسيقى الغربية الخفيفة تتراوح من ترجيعات الموسيقى الهندية تصل إليّ في بهو الفندق الرخاميّ الذي ما زالت ترين عليه وخامة الصبح .

بارحت الغرفة ٣٤١ التي كان على بابها لوحة نحاسية بالإنجليزية والهندوستاني «هنا نام جاجارين أول رائد فضاء» .

وقضيت معظم ساعات الصباح ، هدراً ، في مكتب مصر للطيران ، أنتظر في ملل لا يطاق تأكيد رحلتي للقاهرة ، وأتأمل الكاتدرائية الرخامية البيضاء السامقة التي بناها البرتغاليون ، فخمةً باروكية الطراز ، عند نزولهم شواطيء الهند .

بعد كتابة هذه السطور رأيتها في حلمي تبكي بحرقةٍ دون صوت ، هذه الدموع المنسالة نفسها التي انسربت إليّ عبر السنوات الطوال .

خرجت من جانپاث ، كان ليل نيودلهي مشتعلاً بحرّ جوانحي وحميّا الحب والأنوار المنصبة من مصابيح الغاز التي تفح فوق الدكاكين الصغيرة والحوانيت الجُوانية وفرشات البياعين وروائح البخور ونفث الجلد في الصنادل المشغولة المتكومة أمام أصحابها وهم قابعون متربعون على الأرض تدخل معهم في لعبة المساومة التي لا بهجة في الشراء بدونها ، ولا معنى ، والكلام بالإشارة أو الإنجليزية المبسّطة ولمحات العيون الذكية وشطارة التجارة العتيدة ـ ما أبعدها عن صرخة النائم في قبضة كابوسه على رصيف بومباي .

فرغت من شراء الساري الحرير والجبهّان والمستكة والصندل الحريمي والقمصان الحرير وزيت جوز الهند لزوم تمسيد الشعر وتطريته ، والباروكة من الشعر الأسود الناعم الطبيعي ـ تُرى بكم باعتها الهندية الصبيّة في قريتها البعيدة إذ تخلّت عن كنز أنوثتها المنسدل الذي سوف ينوس على الكتفين العاريتين ويسقط على الظهر المنسرح الناعم يدغدغ فيه شهوةً للاحتضان كأنه يثير نفثةً من حرارة الآجام الاستوائية الغارقة في طوفانات اللذّة ، وعندما وقفت أمام البائع الفنّان الذي لم يعرض عليّ بضاعته ـ هي تُحف من الخشب المنحوت المنجور ـ نظر إليّ بكرامة الذي يعرف قيمة عمله ، ووقعت على الفور في هوى تمثال لإمرأة هي ليست من هذه الأرض ، هي إلهية وأرضية ـ مثل كل نسائي ، مثل إمرأتي الواحدة المتعددة ـ كانت روحها تضطرم بالحيوية داخل الخشب الرمادي الأكهب الضارب إلى غُبرة ترابية ، العقْد حول جيدها العاري ، نهداها الوافران متفجران بخصوبة لا تغيض أبداً ، وجهها المشغول بفن بدائي شعبي ناطق بأسرار قديمة وساذج الصنعة معاً ، وسراويلها المخططة تحيط بفخذيها وتنتهي بالخلخال الخشبي على القدمين الحافيتين ، في وجه التمثال مسحة أفريقية زنجية توحي لي بقناع الإلهة شريرة وحنون مغوية ولا تُنال ، مبذولة ولا تُنتهك قطّ ، في وقت معاً . لم أساومه ودفعت له ما طلب دون كلمة وقَبله دون كلمة ، بإعتزاز ودون دهشة ودون امتنان .

ومن جانپاث إلى شاندني شوك ومُعطى بازار ، بعد أن عبرت كونّوت سيركل. تصوت أنني في الغورية أو دمنهور، أو طنطا أو طشقند أيضاً ، أو فاس ، الدكاكين الضيقة الصغيرة المرتفعة على مصطبة صغيرة ، محتشدة بالأنسجة أو السجاجيد أو أنواع العطارة والعلافة والبقالة ، صاحب الحانوت يقتعد سجادته الصغيرة يقظاً متحفزاً وصبيانه منه غير بعيدين ، على حافة الدكان، يعزمون على الزبون بالشاي المعطر أو النرجيلة أو النعناع ، وسحابات البخور الخفيفة برائحة الورد أو الياسمين يعبق بها جوّ اللغط والبيع والشراء والحكايات ، أو كأنني عدت إلى ألف ليلة وليلة وهل فارقتُها قط؟

بينما لاكشي شانكار تشدو بهذا الصوت الإلهيّ الخصيب نفسه الذي أحسست أنه يصدر عن امرأتي عارية النهدين من وراء الخشب المنجور الترابيّ ، ناعماً وحنوناً وأنثوياً سيالاً بشبق قدسيّ ، ذبذبة الصوت تتساوق مع ذبذبة السيتار ورقرقة موسيقى الناي وصلصلة أجراس مرهفة كِريستالية الإيقاع ودقات الطبلة الهندية وإذا بي أخلص من كل دنيوية السوق وأعود إلى أشعار طاغور وإذا الغناء العلويّ النسويّ يترامى في روحي مع موسيقاه التي لا تُضاهى وإذا بالراقصة التي تخطو على ساحة قلبي ، خلخالها الفضيّ يتجاوب في حوار حميم مع قرطها المتدلّي بسلاسله الصغيرة ومع حركة الأيدي المتطايرة والأصابع الطويلة الرقيقة التي تحكي حكاية حب وموت ونشوة وفناء في لغة لا أعرف أن أفكّ شفرتها ولكني أحس مغزاها في صميم دخيلتي ، أساور معصميها والحزام المتألق بماساته الكثيرة حول خصرها مع العينين المكحولتين ونقطة الجبين الحمراء والشفاه المخضوبة كلها تعزف موسيقاها على سلّم يتجاوز الحسي ويستثير أشواقاً إلى أفق بَرَاحٍ مجهول ومزدحم بشوك المعاني الذي يخز الروح ويحفزها إلى نداء المستحيل كما تحفزها موسيقى أستاذ علي أكبر خان وأستاذ أمجد علي خان وغناء كيشوري أمونكار والفلاوت الساحر للبانديت هاري براساد شاوراسيا ، رخام العشق الذي يريد أن يكون خالداً في صروح تاج محل صروح موسيقى القلب المصوّح الحائر تحت ضربة المحنة وعدوان المحبة وشرود الأشجان وانسيال سحابات الدموع.

لا تبارح مخيلتي صُور تلك العائلات المكومة فوق أرصفة بومباي ، العيال والنسوان والرجال في هدوم خَلَقة لا لون لها ، ناحلين كأنهم مجوفون من الداخل ، عظام كالعصيّ السوداء، أمامهم صحون صغيرة وأوراق شجر فيها عجائن زهيدة بخسة مخضرّة أو ضاربة إلى دُكنة عكرة لزجة ، هذا طعامهم وذلك مقامهم .

أما رخام «تاج محل» و«منار قطب» الشامخ وجدران القلعة الحمراء السامقة ومبنى البرلمان الدائري الباذخ والمعابد رائعة المعمار يرين عليها هدوء علويٌ فهي أيضاً وقائع الهند المبرِّحة .

قرأت الكاماسوترا وأدب التانترا، ورأيت اللوحات والتماثيل عارمة الشبقية ، السيقان المتوفزة والأذرع المكتنزة والأثداء المترعة وأنواع العناق والنشوة الجسدانية المُشفية على روحانية خصيبة ، أين منها ما يكاد يكون نفايات بشرية ـ ما أشد إيجاع هذه الكلمة . . ! ـ على أرصفة بومباي . .

لكأنني أقارن صروح الكرنك بحواري العشوائيات في بلدنا . . .

في ذلك النوفمبر الذي لا ينسى شهدت حفل «المشاعرة» . تلك هي الكلمة بالهندوستاني وبالأوردية ـ حيث سمعت الأشعار باللغات الهندية وترجمة بالإنجليزية للأشعار العربية ، بالنغم العذب متهدج الأنثوية الذي تتقن أداءه وهي وراء المنصة ، أزخت جدائل شعر طويل منسدل ليليٌ وحف ، وقفت حافية ، جسدها كأنما هو من تجسدات معبد كاهاجوراهو ، في وجهها المدوّر خفيفَ السمرة أسيل الوجنتين ما يوحي بأن فيها بُعداً أسطورياً .

وكان معي في تلك الليلة شاعر شاب هو أظهر عباس زايدي ، أهداني مجموعة من شعر أعضاء «رابطة الكُتاب الشُبان» وبشكل ما كان وجهه أنيق السُمرة يذكرني بوجه منير رمزي ، ترجمت لأظهر عباس زايدي قصيدته «الأيام مظلمة» : تحيط بكل شيء ، مظلمة تحيق بها الكارثة، ترتطم الأجساد ، والعيون تخترق الأركان الغربية ، الأجساد الحية تسبح خلال دخان الشجيرات ، تطفو ، تبحث عن عالم جديد جريء إلى آخر هذه القصيدة .

يكاد أظهر يمتزج في ذاكرتي الآن بشاعر شاب آخر هو سوريش كوولي الذي ترجمت له قصيدته «أبيقوريّ الموت» ، ونشرت القصيدتين في جاليري ٦٨ ثم أعدت نشرهما في كتابي «عصيان الحلم» مع قصائد هندية أخرى . كأن الشعر والهند واقعتان ممتزجتان في روحي .

أهدتني أمريتا بريتام الشاعرة الرقيقة حزينة المحيا جميلة الإيقاع ديوانَها «الوجود» مترجماً من البنجابية إلى الإنجليزية ، لعلني لا أنسى إحدى قصائده بعنوان «مؤامر الصمت» أترجمه الآن لأول مرة : «الليل نعسان ، وهنا من كَسَرَ الصدر الإنساني ، ليسرق أحلامه ، سرقة الأحلام أكبر الكوارث ، آثار اللصوص ، مطبوعة في كل شارع، في كل مدينة، في كل البلاد ، لكن أحداً لا يراها ، ولا أحد تضربه الصدمة، في بعض الأحيان قصيدة وحيدة تعوي ، مثل كلبٍ مصفّد بالأغلال» .

عندما عبرت من شط بومباي إلى جزيرة إيلفانتا ، كان القارب البخاري الصغير يخوض بحراً من أشجان أخفيها بالكاد ،

الآن إيزيسُ أفروديت رامة

ترفع رداءها الهيماتون

عن كنز أنثويتها المتفت للشَبَق

بين فخذين هما عمودان كورنثيّان

في قلب الأمواج

تحملها فيلة بومباي المغمورة في الشَجَن

لكن الأعمدة الكورنثية ـ بل العربدة الديونيزية ـ تبدو وديعة وخافتة قليلاً وعلى المقاس البشري ، أما تجسداتها الهندية عارمة الشهوة فهي فوق الإنساني ، أو تكاد ، بالمقارنة إلى الشبقية الإغريقية المنضبطة في النهاية ، المحكومة بدقة تكاد تكون هندسية .

الغريب أن من عرفتهم في غمار العمل في التضامن الأفريقي الآسيوي : أنديرا غاندي بجمالها المهيب الهادئ وحكمتها واتضاعها وهي التي كانت تحكم قارة إمبراطورية ، والسيدة الجليلة راميشواري نهرو ، زميلة المهاتما غاندي في ملحمة التحرير الوطني الهندي ، في كهولتها التي كانت تبدو هشة سريعة إلى الذبول وهي تُكنّ صلابة بطولية ، وبارين راي الشيوعي المتململ الذي لا ينصاع لقيود حزبية ، مثقف شاب طَموح زرته في بيته في نيودلهي كأنني أزور صديقاً حميماً في الإسكندرية ، ثم ايراكاش باليوال الشيخ الرفيق خفيض الصوت ضاوي البنيان لكنه محتدم بنيران قديمة ليست خابية ، كلّهم يلوحون لي الآن كأنهم أقرب إلى عائلات بومباي الملقاة على الأرصفة ، تقاوم الفناء ، وتتحدى عواصف داخلية هوجاء العنف ، في سكينة القوّة الكامنة ، هم من ذَوي رحمهم وكأنهم بعيدون عن المقاتلين الأشداء الذين نجدهم في الملاحم والأساطير ، ولكني الآن أتساءل : هل كانوا حقاً بعيدين عن المعارك النبيلة التي هي وحدها جديرة بالقتال : المعارك في سبيل الكرامة ، والحرية ، وبهجة الحياة ، وجمال الشِعْر ، وحلم العدالة الذي لا يغيض ؟

الهم الاجتماعي، متمثّلاً في الفتنة الطائفية في الصعيد نجده مُلحاً وحاضراً بشكل كبير في روايتي «يقين العطش» وليس بقدر محدود كما في قرينتيها «الزمن الآخر» و«رامة والتنين»، فهل هذا يعني أنّ ضغط الواقع أصبح أكثر شراسة من أن يتم تهميشه وتجاهله لحساب الشعري والحسّي؟

إنّي موقن أنّ الهم الاجتماعي لم يبارحني قط وهو موجود بقوّة منذ «حيطان عالية» وإن كان بشكل غير مباشر. العين الفاحصة سوف تجد ذلك بسهولة، وبطبيعة الحال أصبح الهم الاجتماعي بالفعل من ثقل الوطأة بحيث يمكن له أن يقتحم الأدب والشعر، بشكل أقوى مما كان يحدث، ولكنني أزعم أنني لم أتجاهل هذا الواقع أو أهمّشه، لا في الأعمال السابقة ولا اللاحقة، ودليلي على ذلك في روايتيْ «تباريح الوقائع والجنون» وفي «صخور السماء» عن واقع «أخميم» في الصعيد في الماضي وفي الحاضر، وفي «طريق النّسر» عن واقع الحركة الوطنية الثورية في الأربعينيات وما بعدها. لا أتصوّر أنني أهملت الوضع الاجتماعيّ أبداً، لكن ربما كانت تقنيات ورؤى الكتابة الجديدة، التي بدأتها منذ الأربعينات، من الجدّة ومن الصدمة لدرجة أنّها شغلت القارئ، خصوصاً إذا كان قارئاً متعجّلاً، عن رؤية ما تتضمنه وتضمره هذه الكتابة وهذه التقنيات من عكوف على الهمّ الاجتماعيّ. قد يبدو للقارئ المتعجّل إنّه ليس هناك عندي عكوف على تفاصيل الواقع الاجتماعي. على العكس، هذا غير صحيح، في يقيني، أعتقد أنّ إغفال هذا العكوف والزعم بأنّ عملي ليس إلاّ نوعاً من البراعة اللغوية أو القشرة السطحية، زعم مغرض وفاسد حتى النخاع.

ومرّة أخرى وأخرى يثور السؤال: هل «ميخائيل» في رواياتي «رامة والتنين» و «الزمن الآخر» وغيرها هو معادل لإدوار الخرّاط؟

الإجابة لا بالقطع. لست مستعداً أن أوقع بإمضائي تحت ما يقوله «ميخائيل» ولا أن أتقمّص

ما يحياه وما يمر به، لكن هناك بالتأكيد أوجه تشابه كثيرة. ولعلّني مسئول أيضاً عن هذا اللبس المستمر، ومسئول عن عمد، لأنني أخلط بين وقائعه ووقائعي، بين ما يحدث لي بالفعل وما يحدث له في الرواية، لكن ذلك على سبيل التمويه الفني، ليس هناك تطابق وإن كان هناك تشابه، لكن هناك أيضاً اختلافات أساسية كثيرة بين الشخصية الروائية وبين كاتبها.

ومع ذلك فإنّ اسم «ميخائيل» لم يُذكر قط في رواية «يقين العطش»، ذلك لأنّ «يقين العطش» هو السفر الثالث من الثلاثية أو الرباعية باعتبار ما سيكون. لأنّ الرواية التي أكتبها كتابةً داخلية، سريّة، وأحتشد لها على نحو ما، لعلّها في السفر الرابع بعنوان «عقيدة الجسد»، باعتبار أنّ النص لم يعد بحاجة إلى ذكر اسم شخصية رئيسية فيه، لأنّ كل شيء يوحي إلى السفرين السابقين بحيث لا يمكن إغفال توحّد الشخصية الروائية في الأسفار الأربعة باعتبار ما سيكون.

وعلى ذكر الكتابة الداخلية أو الكتابة عن الذات فقد أصبحت «كتابة الذات التي تحصر الهمّ فيما هو جسدي» عبارة شائعة الآن. ليست كتابة الذات جديدة، هناك معيار لعلّه بسيط جداً، هناك كتابة الذات المنغلقة على نفسها التي تحصر همها في ذاتها حصراً، وتغفل أو تعمى عمّا يقع خارج الذات، وهو مستحيل، أقول لمن يدعون إنّهم يكتبون كتابة الذات إنّ هذا مستحيل، مستحيل، مستحيل، كتابة الذات ـ على سبيل الحصر أو القصْر ـ غير ممكنة، لأنّ الذات لا وجود لها إلاّ في الآخر ومع الآخر، سواء كان الآخر هو المجتمع أو المرأة أو الكون، أو الأسئلة الكبرى أو القضايا المصيرية الكبرى، كلّها معجونة بلحم ودم الذات، كلها قائمة في داخل الذات، شاء الكاتب أم لم يشأ، لا وجود لوهم اسمه الذات منفصلاً أومبتوراً عن الآخر، و«الآخر» كلمة عريضة تشمل كل تلك المقوّمات التي ذكرتها، إذنْ هناك الكتابة التي تعنى بالعكوف عن دخيلة أودواخل الذات، لكن هذه الدخائل الجوّانية تحتوي بطبيعتها وبالضرورة على المقوّمات البرّانية أو الخارجية، تحتوي على موضوعية العالم، وعلى قضايا المجتمع، تحتويها بالضرورة، لأنّ الذات ـ كما قلت ـ لا وجود لها مبتورة عن الآخر، هناك ما أسميه «منطقة ما بين الذاتيات» هذه المنطقة هي المساحة التي تتلاقى فيها الذاتيات المختلفة، أي هي الأرض المشتركة التي تجمع بين الكاتب والقرّاء، بين بعضهم بعضاً وبين الذاتيات وما يمكن أن نسميه «الموضوع» أو «الخارج»، هذه الوحدة متماسكة ضرورية التماسك، ووهمُ كتابةُ الجسد منفصلاً عن قضايا العالم. أكرّرها بوضوح، ليس هناك ما يسمّى بكتابة الجسد أو الذات مبتوراً عن العالم، العالم داخل الذات، ولا وجود للذات إلاّ بالعالم، الصلة بين الذات والعالم، بين الذات والآخر، بين «الأنا والأنت»، صلة وثيقة ومتشعّبة وحميمة لدرجة أنّ الفاصل بين مقوّماتها يؤدي بالضرورة إلى إفقار الكتابة

وربما إلى زيفها وربما إلى عطبها وفسادها.

يوجد في أعمالي حس صوفي فلماذا ألجأ إلى الصوفيّة؟

الصوفية من الحالات الإنسانية الفذّة التي لها سحرها ومصداقيتها الأساسية، لأنّ الصوفية تعطي ما أتكلّم عنه، أي ما يمكن أن نسميه حلول العالم في الذات وحلول الذات في العالم، العالم طبعاً بكل ما تحوي هذه الكلمة من مقوّمات. ليست الصوفية هي النسك والخرَق المهلهلة والتطويح بالرأس في حلقات الذكر، هذه صورة متردّية عمّا آلت إليه الصوفية، وصورة متردية من ممارسات معيّنة تساعد على تخلّق الوجد الصوفي مثل الرقص الصوفي والإنشاد الصوفي، هي في صورتها المثلى تقنيات أو وسائط لخلق وتحفيز هذه الحالة من حالات الوجد الصوفي أي ذلك النوع من الاتحاد بالآخر على إطلاقه، الآخر الذي يمكن أن يسمّى المطلق والذي يحتوي هو أيضاً على العالم وعلى الذات بطبيعة الحال.

لعلّني كنت قد أسّست لمفاهيم نقدية مثل «الحساسية الجديدة» و «الكتابة عبر النوعية» و«القصة القصيدة». أتساءل الآن أحياناً، ما هو أثر هذا الاتجاه التأسيسي على الأدب؟

أتصوّر أساساً أنّ هذه المفهومات ليست إلاّ اقتراحات أو تأمّلات مطروحة وليست تقريرات نهائية مغلقة على نفسها وهي قابلة للنقاش أو التعديل أو حتّى الصواب والخطأ، كما ينبغي أن يكون ذلك في كل اقتراح نقدي، هو اقتراح قابل للحوار، ومبني على استقراء لأعمال أدبية قائمة، لست إذن مفهومات مسبقة ولا مفروضة من علٍ، وإنّما هي مستخلَصة أومستنبطة من كتابات موجودة، سواء كانت كتاباتي أو كتابات غيري، ومن ثم فليست المسألة مسألة أثر هذه المفهومات على الكتابة وإنّما مصداقية هذه الاقتراحات، وبطبيعة الحال لعل هذه «المفهومات - الاقتراحات» قد وجّهت اهتمام الكتّاب الشبّان إلى هذا النوع من الكتابة، وهو أمر أرحّب به، لكنه في النهاية يتوقف على عدّة أشياء، وليس على تطبيق منصاع لهذه الاقتراحات، يتوقف على تمثّل الفكرة ثم صياغة العمل الأدبي، أوالفني بمقدرة وموهبة، المهم القيمة الذاتية التي تنشأ عن موهبة حقيقية وصدق حقيقي، هذا هو المعيار المستمر في كل عناصر العمل الفني، وهذا لا ينتهي إليه إلاّ عامل النقد وتذوّق جمهرة من القرّاء، وثبات العمل أمام الزمن، وهو الثبات الذي أسميته وما زلت أسميه «الحداثة». الحداثة هي مقدرة العمل الفني الكامنة على أن يبقى بغض النظر عن كرّ السنوات والحقب لأنّ فيه قيمة باقية، قيمة تساؤل وصدق وقيمة موهبة حقيقية، قيمة آفاق مفتوحة باستمرار على مستقبلٍ ما.

في هذا السياق لفت نظري بالفعل كثيرون من الشعراء والكتّاب الجدد، مسألة الجيل مسألة تخضع للنقاش، وهو مصطلح مرن، يعني ظاهرة أو موجة أو حركة متقاربة السمات متواشجة الملامح، أنا أولاً لست بناقد متفرّغ للنقد، أكتب نقداً وكأنّه عمل إبداعي. فكتاباتي النقدية هي، فيما أرجو، كتابات إبداعية، فيها كل حريّة العمل الإبداعي، عندما أذكر أحداً لا يعني ذلك أنني أغمط حق آخر، وعندما أكتب عن أحد لا يعني هذا حكماً بالقيمة.

أعود إلى ما يثار كثيراً عن اهتمامي الشديد باللغة هل هو انسياق وراء جمالياتها وفتنتها؟ ألا يؤدي ذلك إلى الوقوع في فخ سيطرة وقيادة اللغة بدلاً من العكس؟

هذا السؤال كلّه مغلوط من البداية وقائم على خطل وفساد في الحركة الثقافية. في فترة معيّنة وُجد عدد من الكتّاب عوّدوا القرّاء على قراءة لغة لا أريد أن أقول سهلة بل هي لغة مسطّحة وكلها قوالب، ولا تعنى بأن تلتحم التحاماً عضوياً صميماً بما تقول، هي لغة اكليشيهات، أجيال وراء أجيال من الكتّاب وخاصة في القصة والرواية فعلواهذا، أصبح القارئ يتوقع ذلك. ليس عندي شيء اسمه اللغة وشيء آخر اسمه محتواها ومعناها ومضمونها، فهي كلّها واحدة. عناية الكاتب بتقصّي حقيقة ما يكتبه من داخلها، بمعنى تتبع الظلال، وجود الفكرة، الخلجة، العاطفة، العلاقة، هذه العناية تعني بالضرورة عناية لغة وتفرقة أساسية بين كل مفردة وأخرى، واختياراً دقيقاً لهذه المفردات التي لا وجود لها في ذاتها وإنّما وجودها فيما تنصهر فيه من مضمونها ـ طاقتها وشحنتها ـ المسألة ليست جمالية لغة، نجد في كتاباتي مساحات من السرد في لغة تكاد تقرب من لغة الصحف السيّارة وهو عمل مقصود، هذه طبقة من طبقات السلّم الموسيقي للغة، ومن حسن الحظ أنّ اللغة العربية لغة فادحة بل فاحشة الثراء، وسلّمها الموسيقي متنوّع، وليست فيها مفردة ميّتة، المفردة تحيا، ترف بالحياة بقوة، لو وضعتها في سياق معاصر تصبح معاصرة، أما في سياق قديم فتصبح قديمة.

في كل شغلي من أول «حيطان عالية» وحتى «صخور السماء» و «طريق النسر» المسألة ليست مسألة موسيقى فقط، وإنّما الموسيقى بإيحاءاتها، هذا هو المهم، لكل مفردة معنى معجميّ، ولها في نفس الوقت إيحاء أو هالة أو إشعاع، لا بد للكاتب والقارئ معاً أن يعرفاه معرفة اليقين، ويستشعراه أو يحسّاه حس الحدس المبين، وبالتالي لا يوجد خشية من الوقوع في فخ اللغة.

سؤال آخر يوجه إليّ أحياناً هل يمكن القول إنّ هناك كتاباً إدواريّين؟

لا أعرف. لا يصح هذا ولا يجوز، ولا أحبّه ولا أتمناه أبداً، ولا أفرح له على الإطلاق بل أحزن.لماذا؟

المسألة ببساطة لأنني أحب أن يكون لكل كاتب أسلوبه الخاص، بطبيعة الحال هناك من يقعون في هوى كتاباتي، وهو ما أعتز به اعتزازاً عظيماً بلا شك، لكنني أريد من الكاتب الذي يقع في هذا الهوى أن يجاهد ويصارعه، وأن يخرج من هذه المجالدة بصوته الخاص المتميّز، فإذا دخل في هوى الصوت أصداء أونغمات بعيدة عن أعمالي أهلاً وسهلاً، لكنني لا أحب أن يكون هناك كتّاب إدوريون، ولا أفرح بذلك بل العكس.

تُنشر أعمالي، وخاصة الشعرية منها، في فترة زمنية متأخرة عن تاريخ كتابتها، هل كان ذلك خشية من سطوة الواقع الأدبي وقتها وعدم تفهّمه لكتاباتي؟

لا أخشى شيئاً أو أحداً، المسألة أعمق من ذلك، ربما يكون إحساسي أنّ هذا الشعر عزيز عليّ، أو قريب إلى قلبي جداً بحيث لا أريد أن أخرجه على القرّاء والناس، أريد أن تظل له هذه المكانة من القرب من القلب. ما حدث هو أنّ استلهام اللوحات التشكيلية عند أحمد مرسي أو عدلي رزق الله، أوجد نوعاً من التشابه، وجدت أرضاً مشتركة بيني وبين هذه الأعمال، فكتبت «التأويلات» و «ضربتني أجنحة طائرك» ووجدت أنّه من الممكن في هذه الحالة أن يشاركني القرّاء في هذه المنطقة من الشعر، هذا هو السبب.

دليل أني لا أخشى سطوة الواقع أنني كتبت «حيطان عالية» في وقت كان كل التيّار ضدها، ونشرتها في وقت ارتفع فيه هذا التيار إلى ذروته، وقت الكلام العريض جداً عن الواقعية الاشتراكية، والواقعية الاجتماعية، أنا أزعم أنّ «حيطان عالية» هي الواقعية الحقيقية، وليست الكتابات الفجّة التي كتبت تحت شعار الواقعية، توجد طبعاً كتابات موهوبة وحقيقية كتبت تحت هذا الشعار، لكنها تتجاوز هذا الشعار.

ستجد أنّه في كتاباتي ليست هناك حسابات لما يتجاوز متطلبات ومقتضيات الفن، وهي وحدها كافية بصرامتها وقسوتها وعذوبتها في الوقت نفسه، أنا ضد تملّق الرأي العام، ضد الكاتب الذي يتملّق الجمهور والمجتمع أو ينصاع للرأي العام بحجّة أنّ الأدب لا بد وأن يكون قريباً من الناس، هذه حجج زائفة كلّها، القارئ يفهم ويدرك، ويحس إن لم يكن بكل أبعاد العمل الفني المركّب، فهو على الأقل يدرك ويتذوّق بعضها الذي يصل إليه، أزعم أنني أكثر إيماناً بالجمهور ممن يدعون أنّهم يكتبون للجمهور.

يعتبر عام ١٩٤٨ نقطة تحوّل أساسية في حياتي. اعتُقلت في ١٥ مايو من هذا العام لمدّة سنتين تقريباً في معتقلات أبو قير والطور في عهد النظام المَلكي، وقبل المعتقل اشتعل ذهني ووجداني بقضايا بلدي وبظلم المستعمر، فخرجت من المعتقل وكلّي روح قتالية نضالية. بعد جلاء الاحتلال البريطاني عن مصر وفي عهد الرئيس الراحل «جمال عبدالناصر» وبالتحديد عام ١٩٥٥، انتقلت إلى القاهرة وعملت مترجماً في السفارة الرومانية حتّى عام ١٩٥٩، وفي نفس هذا العام عملت بمنظمة تضامن الشعوب الأفريقية الآسيوية ثم في اتحاد الكتّاب الأفريقيين الآسيويين حتى عام ١٩٨٣ واستقلت منهما بعد أن شغلت منصب السكرتير العام المساعد في كلتا المنظّمتين، ثم تفرّغت تماماً للكتابة. سافرت إلى معظم بلاد أفريقيا وآسيا وأوروبا وأمريكا في رحلات عمل، وشاركت في إصدار وتحرير مجلّة «لوتس» للأدب الأفريقي الآسيوي، ومجلة «جاليري ٦٨» وعدّة مطبوعات أخرى.

خلال نصف قرن أو أكثر هي مدّة انغماري في الحقل الثقافي، لا يمكن إيجاد حصاد هذه السنين في كلمات، حرصت على التنوّع في عملي الثقافي، فخضت مجالات متعددة، شُغلت بالترجمة وترجمت ١٧ كتاباً منشوراً في القصة القصيرة والرواية والفلسفة والسياسة وعَلم الاجتماع، كما ترجمت عشر مسرحيات طويلة واثنتي عشرة مسرحية قصيرة، وقدّمت تسعة وعشرين برنامجاً إذاعياً طويلاً وشاركت في برامج وندوات ثقافية كثيرة، ونشر لي عدد كبير من الدراسات والمقالات والترجمات والأحاديث في المجلات الأدبية المصرية والعربية.

الأنثى . . الاسكندرية . . الما وراء: هذا ما عبّرتُ عنه في ديوان «لماذا؟ قصيدة حب»، الذي يعتبر بمثابة رحلة بحث عمّا يمكن أن نطلق عليه «الحقيقة»، اليقين المطلق، اعتبر النقّاد هذه القصيدة محاولة لتحدّي الأفق، محاولة من الشاعر أن يجمع البحر، أن يمسك به كلّه في قبضته.

حاولت أن أركّز في هذه القصيدة على أسئلة لماذا ؟ حول الأنثى وحول الأماكن المؤنّثة، باريس، الصحراء، الصعيد، الاسكندرية، الانثى تشغل حيّزاً كبيراً ولكنّها ليست مغناطيس الرحلة أي نهايتها، أو مستقر القلب، بل هي التي تتيح الوصول إلى ما وراء التوحّد معها، فهي جسد يُشتهى، ماض دائم الحضور، أسطورة أبدية متعدّدة الأبعاد، إضافة إلى كونها حقيقة سيكولوجية وربة إلهام في ذات اللحظة، بدأت ديواني بالإهداء إلى الحبيبة والملهمة التي أدين لها بالنور وبالظلمة التي تهدم أسوار روحي في زلزال الحب، (النور ـ الظلمة) هذا الثنائي الخالد يُمثلان شقّيّ العالم وجانبي الروح ونصفي الوجود، يتجسّدان بها ولها، فهي جسد مشتهى وهي روح وأسطورة في الوقت نفسه:

«قبلة مشتهاة لن تتحقق أبداً

على وجنة ناعمة

أو بين شفتين مفتوحتين للحنان»

ولكنها ليست ببساطة مجرّد جسد.

«بالأمس حلمت أنّ رأسي المجزوز

يتدحرج على فخذيك المرتفعتين»

معظم أعمالي الأدبية تتعامل مع المرأة وكأنّها الأسطورة، المرأة بالفعل أسطورة مختلفة الأبعاد تماماً كما يصفها «ميخائيل» في «رامة والتنين»: إيزيس . . إلهة الحب القديمة والأولى والدائمة، العذراء أم حوريس أم المسيح وستنا الطاهرة. عشتروت برسيفون هيرا ديميتر أفروديت جماع المريمات، الجوهر غير الفاني الزاهية الألوان المتلقية المخصاب».

أضفت إلى هذه الأقوال معاني أكثر: تؤلّه المرأة وتقدّسها وتؤكّد جسدانيتها وأرضيّتها في الوقت نفسه. في قصيدة «على نهر الأردن»:

«هل كان هذا الديك الفخور المتحدّي

إرهاصاً مستلفاً بديك آخر

كان شاهداً على أجمل نشوات جسدي

وعلى استغراقات روحي

بين أحضان حتحور رامة المغوية

طلعت لي من حافة بحيرة قارون»

ارتباط الأنثى بالأسطورة وبالجانب الإلهي فيها بشكل أكثر تحديداً، إنّما يكسبها صدق الحقيقة الأبدية التي لا شك فيها، حتى إن اختلفت أشكالها، إلاّ أنّها حقيقة موضوعية قائمٌ وجودُها خارج الذات وفي الوقت نفسه داخلها، أي أنها لا توجد فقط كأسطورة بل حقيقة مكتفية بذاتها تتغلغل داخل اللاوعي الفردي لتتوّج نفسها حقيقة سيكولوجية داخل ذات وعي الشاعر، هي أيّاً كان اسمها.

«رامة نعمة نوريس أياً كانت أسماؤك

حتحور إيزيس ليليث عشتار إينانا

أي ذاتي الأخرى

ما زلنا غريبين»

عاصرت وشاهدت التطورات التي طرأت على الأمّة العربية قديماً وحديثاً ومن خلال هذه الرؤية أجد أنّ الثقافة كلمة عريضة جداً، الواقع الثقافي لا يمكن فصله عن الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي. كلّنا نعرف أنّ كل هذه الأوضاع أصبحت سيئة بل متردية تنقصها قيم أساسية كالحرية والديمقراطية والعقلانية والحوار، واقع ترتفع فيه موجبات الظلامية والتعصّب والانغلاق تحت الستار الديني، ولا شأن للدين بهذه الموجات الرجعية، لكن أرى لحسن الحظ أنّ الإبداع في ميادين الرواية والقصة والشعر والنقد الأدبي وصلت للعالمية وتفوقت على بعض الإنجازات الغربية والشرقية ورغم تردّي وانحدار الوضع السياسي إلاّ أنّ الثقافة أثبتت عدم ارتباطها آلياً بالسياسة ولم تتأثر بهذا التردّي والانحدار.

إن الارتباط الآلي بين الواقع السياسي والثقافي ليس قائماً، وداخل هذا الواقع السياسي المتردّي هناك عمل ثقافي متميّز ومتقدّم بكثير عن الوضع السياسي، ورغم محاولات السلطات الحاكمة في معظم البلدان العربية لتهميش وإغفال الثقافة والعمل على تضليل وعي الناس، وتغييب إدراكهم بوسائل التسلية الفجّة ووسائط الإعلام الجماهيرية، لم تسقط الثقافة فريسة لهذا التهميش، وبقيت تقاوم وتتقدّم.

في ظل ظاهرة العولمة وهيمنة وسائل الإعلام الحديثة على الفكر العالمي كلّه، خاصة الهيمنة الأمريكية وسلطة القطب الواحد التي تسعى إلى طمس هويات وثقافات المجتمعات الأخرى، لا

أرى الصورة قاتمة بل أرى ما يشير إلى تغيير أساسي تقوم به الطليعة المثقّفة الحقيقية التي لا تدلس لصالح السلطة، أعتبر المثقّف الذي يتبع السلطة يخون ثقافته ويخون نفسه، وخسارةٌ فيه اسم مثقف، دعنا ننظر للغد بأمل أفضل.

هناك هذا الأمل والدليل أنّ جماهيرنا رفضت التطبيع مع إسرائيل ورفضت دعاوى ومحاولات الهيمنة الأميركية، بالرغم من سطوة وسائل الأعلام، وإذا كانت بعض القيادات تهرول وتجري وراء إسرائيل، فإنّ النخبة المثقفة والجماهير معاً ترفض التصالح مع العدو وترفض طمس الحقوق وترفض عولمة الأمركة.

قد يكون من الضروري تشكيل هيئة ثقافية تكون لها صلاحيات فاعلة تصلح من واقعنا الثقافي العربي، أما أن تكون لها سلطة فلا، ولكن يمكن أن تشارك في صنع القرار، وهذا ما نحلم به، ولكن هناك شوط طويل من أجل الوصول لذلك. لم ينفض المثقفون أيديهم من هذا، وعلى مدار سنوات طويلة وهم يحاولون، نعرف أنّ القيادات السياسية لا ترحّب بل وترفض هذه الأفكار والاتجاهات، لكن هناك جهوداً مستمرة، خاصة في مصر من أجل تكوين جبهة المثقفين المستقلين استكمالاً لجهود سابقة في هذا الميدان.

◆ أرحّب بالنقد الذي يستند إلى حجج علمية

القَوْلة الشائعة أنّ هذا زمن الرواية، قولة منقوصة ولا داعي للقول إنّها عرجاء، لأنّ زمن الشعر هو كل زمن، أضف إلى هذا أنّ الشعر في مصر تحديداً ظاهرة طالما تعرّضت لتجاهل وغبن نقدي وإعلامي سواء في داخل البلد أو خارجها، إنّ الشعر في مصر وفي البلاد العربية على السواء يموج بتيارات وإبداعات لا يمكن وصفها بأنّها مشاريع شعرية منقوصة، وهناك إنجازات شعرية قوية تستلفت النظر وتحمل من التحقق أكثر مما تحمل من الوعود.

يُردّ على ذلك أحياناً بأنّ الشعر يعيش عزلة لا تعيشها الرواية، وأنّ هذه العزلة تجسّد مأزقاً يعيشه الشعر في التواصل ويُرجع الكثيرون جذور هذا المأزق إلى أسباب تعليمية وإعلامية.

لا أنفي الأسباب التعليمية والإعلامية ولكن السبب الأعمق وراء كل هذا هو مسألة هامة جداً وهي تغيّر دور ووظيفة الشعر، فجوهر الشعر العربي أصبح مختلفاً، عشنا الوضعية الشعرية على مدى خمسة عشر قرناً، هذه الوضعية التي عرفتنا بالشعر كظاهرة احتفالية ودرامية تُلقى على جمهور الشعر، كان ديوان العرب كمرادف قديم للإعلام والإعلان التليفزيوني وبالتالي كان الاحتفاء بوصول القبيلة إلى دائرة الضوء وذروة المجد حيث أصبح لها سفيرها الشعري والمتحدّث عن أمجادها فكان «شاعر القبيلة» الذي يدعو لها دعاوة شعرية - ليس دعاية - فيروّج لمآثرها وأمجادها الأمر الذي أثّر تأثيراً سلبياً على ما أسماه الدكتور مندور «الشعر المهموس»، أما الآن فقد أصبح الشعر الجهير الخطابي والدعائي والإنشادي العمودي في العادة والذي يقال في المناسبات المحدّدة لا يلقى إلاّ اهتماماً محدوداً، حلّ محلّه الشعر الحقيقي الذي يقوم على أساس خبرة حميمة ومشاركة حقيقية بين النص الشعري والمتلقي في جو يخلو من الاحتشاد الاحتفالي والجماهيري.

إذن فليس الجمهور الذي يتلقّى الشعر الآن، هو الجمهور الذي كان على هذا النحو من

الكثافة التي شهدها الشعر العربي طوال تاريخه وحتى الثلاثينيات ومن ثم فهناك إحساس عام بانحسار جماهيريته، في حين أنّ الشعر الآن معنيٌّ بالتسلّح بأدوات جديدة بحثاً عن متلق جديد في محاولة لبناء أرضية تلقٍّ جديدة، ومن ثم استعادة وضعيته التاريخية. هناك فترة تخلُّق لعافية شعرية جديدة.

يقال أنّ الشعر العمودي والاحتفالي ما زال يجد من يقرأه وشعر الثلاثينيات يجد من يقرأه وحتى قصيدة النثر كوّنت جوقتها وخلقت أرضية تلقيها. ولكن مسألة التلقي والمتلقي كلمة عامة. ليس هناك متلق محض أو تلقٍّ معمّم فالتلقي بالفعل ما زال موزّعاً على أكثر من مستوى، ولا يقف عند مستوى عام. في تصوّري أنّ التجربة السبعينية - رغم رفضي لفكرة المجايلة - قد حقّقت إضافة فعلية في هذه المسيرة لم يقف تأثيره على المرحلة الخاصة بها فقط وإنّما امتد إلى المراحل الزمنية الشعرية التالية عليها، فكانت ظاهرة شعرية مستمرة ومتصلة، تميّزت بخروجها على التقاليد فيما أسميته بالحساسية التقليدية، أصبحت هذه الظاهرة هي البشير وفي رأي البعض النذير بالحساسية الجديدة والحداثة. هذه هي النقلة الرئيسية التي يمكن القول أنّ أي تطوّر لاحق قد قام على أساس ما أرسته من قيم شعرية. لست متفقاً مع الزعم القائل بأنّ كل جيل يحدث انقلاباً، وما يقال عن إنّ التسعينيات قد أحدثت انقلاباً واقتحاماً، إلى آخر ما يستتبع هذه من مسميات. ذلك قد يدعو لإعادة النظر، حتى قصيدة النثر فإنني أعتبرها تطويراً لما قدّمه السبعينيون، فقد ضربوا بسهْم بَعُد شوطه أو قصر.

قلت قبل ذلك رأياً واضحاً في هذا، وقد أعيد النظر فيه وقد استمر في الإصرار عليه، وهو أنّ صلاح عبدالصبور وحجازي وأمل دنقل هم غسق الحساسية التقليدية، وآخر إضاءاتها، فلم يكن عندهم تمرّد أو كسر للقوالب والرؤى «التقليدية» أو الكلاسيكية. واصلوا تجارب «أبوللو» مع بعض التطوير، «أبوللو» فعلت وقدّمت الكثير ولكنها ظُلمت نقدياً، فلقد حقّقت تراوح القافية والوزن عَبر محاولاتها فيما يسمّى «بالشعر المنثور»، أما محاولات مرحلة عبد الصبور وحجازي ودنقل وغيرهم فقد انحصرت في تحقيق تنويعات على العمود التفعيلي، ليس كسره تماماً، هذا الكسر حدث في السبعينيات.

لست «ناقداً». ما أكتبه يقترب من حدود الرؤية النقدية الإبداعية. أعتبر كل عمل لي مغامرة في حد ذاته سواء في القصة أو الرواية أو الترجمة أو الشعر، لكن كتاباتي الرئيسية تنحصر في الرواية والقصة والشعر وتأتي الترجمة ومن بعدها النقد في المرتبة الثانية، لكن هذا التنويه الذي

أكتبه وتجدني حريصاً عليه مقصود به أنني لا آخذ سمت الحكم الفاصل أو القاضي الذي يقرّ على نحو قاطع حقيقةً ما، لا تقبل الجدل، كل ما أقدّمه من رؤى نقدية تحتمل الجدل، يمكن اعتبارها مقترحات نقدية أو دعوة للقارئ لمشاركتي في التذوّق والتلقّي على طريقتي وله أن يرفضها أو يعدّلها أو يقبلها. ما يندرج من مقولات تحت مسمّى النقد الانطباعي أو الانطباع النقدي لم يعد مقبولاً الآن، فحتى الانطباعات الفنية هي نقد متخصّص طالما كانت مدعومة بحجج ومستندة إلى أدوات معرفية.

إنني إذن أكتب الشعر أو القصة ولا يؤثّر ذلك على اختياراتي، ولا يخلق نوعاً من الانحياز الذي يطغى على «حيادية» الناقد. إنني كمبدع لا يخلق ذلك لديّ نوعاً من الانحياز للثناء على ما لا يستحق، لكن الانحياز يؤثّر في اختيار النص أولاً، وقبل البدء في نقده، وعند النقد يختلف الأمر تماماً حيث يتحوّل هذا التراكم الإبداعي لصالح آلية النقد ذاتها للنص والقبض على تفاصيله وليس التعاطف المسبق، أتصوّر أنّ أحسن النقد هو النقد الذي يقوم به مبدع في أي مجال، إذ أنّ النقد عملية إبداعية وليست عملية تلقينية أو تعليمية أو عملية إلقاء أحكام مجرّدة أو تقييم بارد بل هو انحياز لمنهج ورؤية. مَنْ اكتوى بنار الإبداع أقدر الناس على فهم النص وتقييم عناصره، ولعلّنا نلاحظ ذلك أيضاً على طبيعة الطرح النقدي والصيغة النقدية حيث تقف على ما يشبه التماهي مع النص ومعايشته.

في إحدى الفترات كان عندي احتشاد للتجربة الروائية والقصصية ـ على الرغم من أنني بدأت شاعراً ـ واستغرقت هذه المرحلة فترة طويلة ثم جاءت مرحلة الاحتشاد النقدي التي لم تكن طارئة أيضاً، أما الترجمة فلقد كانت نوعاً من العمل الإبداعي الذي ينبع عن نفس دوافع الكتابة القصصية والشعرية، كانت بمثابة السعي نحو المعرفة والتمتّع بجمال ما، والرغبة في مشاركة الناس في هذه المتعة، هذه المرحلة جاءت من بعدها مرحلة القصة والرواية بعدما اجتازت شوطاً بعيداً من الاختمار والتخلّق الداخلي فيما يمكن تسميته بالكتابة السر ية والروحية والداخلية.

لا أتدخّل في تنظيم هذه المحطّات التي ما إن تستنفد إحداها أغراضها (ولعلّها لا تُستنفد قط) حتى تبدأ الأخرى ـ تلقائياً ـ احتشادها الخاص وكأنّني منصاع لهذه الرغبات التلقائية.

مشروعي الشعري ـ كما يقال ـ لم يؤجّل بل كان موجوداً طوال الوقت، القصيدة كبنية وككيان مستقل ظهرت وتبدّت بين حين وآخر نتيجة للتجاوب مع أعمال تشكيلية معيّنة لعدلي رزق الله وأحمد مرسي وسامي علي، ثم حرصت علي فصلها وجعلها كتابات شعرية مستقلة

بذاتها بعيداً عن تجاورها مع ما هو تشكيلي محفّز، لم يكن هناك انقطاع عن مشروعي الشعري، ولم تكن قصيدتي فعلاً طارئاً، بل كان داخلاً في نسيج المسيرة الخاصة بي.

لا شأن لي بما قد يقال إنني لست معروفاً كشاعر. لماذا لا يعرفونني كشاعر؟ فليقرأوا. ولو كانوا قد قرأوا الروايات بدقة لاكتشفوا فيّ ذلك، استحساناً أو استهجاناً، أرحب بما كُتب طالما استند إلى حجّة نقدية وإبداعية لكن عندما يأتي شاعر من الدرجة العاشرة ويقول إنّ ما أكتبه من شعر كلام فارغ فهو لا يستحق الاهتمام بالمرّة، أرحّب بأي اختلاف ليس على الشعر فقط ولكن على كل ما أكتب من قصة ورواية ونقد وترجمة، الاختلاف يدل على تحقّق ردود فعل ولكن ليس معناه التطاول وإطلاق الأحكام على عواهنها.

ثمّ توصيف لبعض من رواياتي وقصصي بأنّه يسيطر عليها مناخ كنسي وتدور في مناخات وأسماء قبطية وكأن الأمر يبدو تكريساً روائياً وقصصياً لهذه المناخات وتلك العلائق.

هذه الاتهامات ضرب من العبث والهراء أو هو ضرب من العصبية والغباء وملمح من ملامح استشراء الجو المتردّي الذي تعيشه البيئة الثقافية عندنا بما تضم من بعض العناصر التي تتمسّح بالقيم الإسلامية، إنّ رجلاً قضى حياته ماركسياً وتروتسكياً ومدافعاً عن العقلانية، كيف يُتصوّر مكرِساً لقيم طائفية أو مسيحية، أنا علمانيّ قلباً وقالباً، ولست ديِّناً بالمعنى التقليدي، بالعربي الفصيح.

واضح؟.. أظن واضح..! لكن المشكلة أنّه حينما أكتب عن ميخائيل وشنودة وصموئيل كأنّه من المفترض ألاّ أتحدّث عنهم أو يجب ألاّ أتحدّث عنهم وكأنّهم غير موجودين، وهل ورود مناخات وأسماء قبطية في عمل ما يدل على نوع من التحيّز الطائفي المقيت والدميم وكأنّ الوضع الطبيعي ألاّ أتحدّث عن القبط، لماذا؟

• لا أمتلك مشروعاً أدبياً
فأنا لم أقرّر شيئاً بعد ..!

ظهرت الترجمة الفرنسية لروايتي «يا بنات اسكندرية» بعنوان «حسناوات اسكندرية». مما قاله عنها مترجمها لوك باربيليسكو إنّ الرواية متتالية من الحكايات والذكريات توحّد بينها نغمة رئيسية مشتركة، تنمو وتتصاعد داخل الأفق البحري للاسكندرية. بالمناسبة عاش لوك باربيليسكو في مصر وتونس عدّة سنوات وحصل على الدكتوراه من السوربون في تاريخ مصر الحديث وهو الذي ترجم للفرنسية «ترابها زعفران» التي صدرت في طبعة جيب شعبية بعد أن نفدت طبعتها الأولى، وقد ترجمت إلى الإنجليزية والألمانية والإيطالية والإسبانية والسويدية واليونانية.

نشر كلود ميشيل كلوني في «الفيجارو ليترير» مقالاً ضافياً عن «حسناوات اسكندرية». مما قاله: إنّ هذا الكتاب له صيغة الحكايات العربية ومنهجها في إدماج الأحداث والذكريات ومع أنّ نصف قرن قد انقضى إلاّ أنّه يبدو لنا أنّ كل شيء يدور الآن أمام أعيننا.

كل هذا يقود إلى أنّ الترجمة مهما كانت صعوبة اللغة الفنيّة المنقول عنها تصل إلى قرّاء العالم ولكن المشكلة الحقيقية تكمن في أنّ رواياتي تبدو وكأنّها كتبت كي لا تترجم.

وبالتالي فما تُرجم ليست نصوصي، لماذا؟ لأنّ هذه اللغة باحتشادها وانتسابها إلى المراجع والمصادر في الأدب العربي وفي الثقافة العربية والمصرية بالخصوص، سواء في العصور القديمة أو في العصور المتلاحقة ـ بها إحالات متضمّنة ودقيقة جداً، ثم إنّ المعجم نفسه غير قابل للتداول، لذلك فما تُرجم ليس نصّي، هو نص المترجم.. وهي مقاربة قد تكون سلسة وبديعة، لكن هناك فجوة أساسية بين النص الذي أكتبه والنص المترجَم، على عكس كثير من النصوص التي يسهل ترجمتها بمجرّد النظر.

من ناحية أخرى هناك مَنْ توقف متحيّراً أمام «يقين العطش» لافتقاده بؤرة يلتف حولها كما

يقال، وإن كنت غير مقتنع بما يقال، ومع ذلك فهل ينبغي أن تكون هناك حدودٌ ما، تحكُم تماسك النص؟ أتخيّل أنّ الأعمال الإبداعية ينبغي أن تكون محيرة وليست سهلة أو في المتناول. العمل الفني ليس للتسلية. إنّ ما لا يثير الفكر ولم تكن فيه كثافة واحتشاد تجسيماً للواقع المصاغ، يصبح مشروعاً في حدوده الضيّقة يسلّي الناس قبل النوم. . !

ما يصنعه الشعر وما تصنعه الفلسفة والعمل الروائي أيضاً هو إثارة الأسئلة وحفز المتلقي على أن يديرها هو أيضاً من ناحيته لا لكي يجد الإجابة الجاهزة ولكن كي يتلمّسها في حياته وسلوكه.

روايات السينما أو التليفزيون أو الإذاعة ربّما تسلّي الناس، فيها حبكة، مريحة وممنطقة، لكن الفن الحداثي في العالم كلّه لا يعترف بها، لقد أغلق بابها بلزاك من ناحية ونجيب محفوظ من ناحية أخرى..

لا أعتقد صحّة المقولة التي تقول إنّ النص عندي يمكن قطعه ووصله من أي جزء، أعتقد أنّ هناك نوعاً من أنواع المنطق الذي لا أستطيع أن أضع يدي عليه أو أحدّده لكني موقن بأنّ هناك حتمية في التسلسل أو التركيب أو الصياغة التي أظهرت العمل. قالت الدكتورة فريال غزول ممكن أن نقرأ من أي جزء في «يقين العطش» دون أن نخسر الكثير، لكني أتصوّر أنّ هذا غير صحيح، أتّفق معي بدر الديب وهو شديد الاستيعاب للعمل، الذي قال إنّ هناك حتمية لا مفر منها للتركيب الذي ظهرت بها هذه الأعمال وغيرها.

كتبت بعد ذلك «تباريح الوقائع والجنون» وأسمّيتها تنويعات روائية وهي فصول تكاد تبدو، كمعظم الأعمال الأخرى، منفصلة عن بعضها بعضاً، مثل «أمواج الليالي» أو «مخلوقات الأشواق الطائرة» أو «اختناقات العشق والصباح» لأنّي أتصوّر أنّ هناك خطّاً ما أو شرياناً دقيقاً يسري من أول العمل إلى آخره إذا قطعته نزف العمل هو شريان قد لا أراه بنفسي ولكن الناقد المجيد يراه.

لا ألتزم بأيّة أطر أوقواعد. كتبتُ بمنتهى الحريّة عبر الأنواع، شعراً ونثراً، إبداعاً ونقداً. وبدايةً أحب أن أوضح أنه ليس لي مشروع أدبي ولم أقرّر شيئاً في عملية الخلق الفني، هناك مزيج معقّد أو آلية مركّبة جداً من القصدية والعفوية أو ما نسميه بالإلهام (المثقف والمدرّب فيما أرجو. . !) فلم أقرّر شيئاً منهما.

هل هناك قصدية في هذا أم أنني وجدت نفسي مدفوعاً بقراءات كثيرة وبثقافة معيّنة، وبتفكير خاص والأهم بنزعة ظلّت تلازمني منذ أول وهلة إلى الآن، نزعة المغامرة، ورمي النفس

في المجهول دون حساب للعواقب، واللي يحصل يحصل، مزيج معقّد كما قلت من هذه العوامل جميعاً، دعتني إلى أنّ ما أكتبه يخرج عن الأطر المعترف بها أو السائدة ويختط لنفسه طريقاً كان من الممكن أن يُفضي به إلى التهلكة، وفعلاً أدّى إلى أنّ «حيطان عالية» التي نشرت بعد عدّة سنوات من كتابتها، وقوبلت بحفاوة من النخبة وبهجوم شديد من «النقّاد». سقط عليها ستار النسيان حوالي ثماني سنوات، تصوّرتُ أنّها انتهت لكني لم أتخلَّ عن أي شيء مما كنت أفعله (كنت أكتب «ساعات الكبرياء» في تلك الفترة).

ما جعلني أقف بجوار التجارب الجديدة هو هذه الآلية العنيدة التي صاحبتني منذ البداية حتى الآن، الرغبة في المغامرة وفي التجريب، والكشف، لا السير على الطرق المألوفة وما بها من استنساخ، أو تقليد مهما بلغ من كفاءة. . لن يهمّني ولن يثيرني أي عمل مهما بلغت كفاءته ومقدرته إذا كان يسير في طرق قد دبّت عليها الأقدام (وقد تكون مسحتها)، على عكس المحاولات الجديدة مهما كان بها من تعثّر أو قصور البدايات والتجريب ما دام بها هذه الروح الصادقة من التجريب والمغامرة، وكشف واقتحام المجهول (إذا كانت بالطبع تستند إلى موهبة لا مغامرة عبثية).

في سياق آخر ثم تساؤل: هل كان نشر الشعر بالذات يخضع لاستراتيجية معيّنة لديّ؟

ليس عندي استراتيجيات، خالص، ولا تكتيك، الشعر بدأ بإلهام من قصة حب عنيفة انتهت بالزواج، لذلك كان بها قدر من الحميمية وكأنّها ليست مكتوبة للناس (ولكن هذا ليس صحيحاً، أي شيء يكتب في صياغة وبنيّة يكون مكتوباً لقارئ لا للذات ولا للقرين). هذا القدر من الحميمية كان يجعلني لا أسارع بنشرِه خصوصاً أنّه بالقصصَ والروايات أتت ـ بدون قصدية ـ قصائد كاملة، مكتوبة بسطور متلاحقة ومضفورة في النسيج القصصي، استخرجتها من هذا النسيج فيما بعد ووضعت لها إيقاعاً جديداً في كتاب «طغيان سطوة الطوايا». هو ليس إلاّ فقرات بدون تغيير أيّة كلمة من المجموعات أو الروايات التي نشرت بها، فإذن الشعر كان حاضراً دوماً وبقوّة.

في سنة ٩٦ وجدت نفسي أكتب قصائد مرّة أخرى مستقلة عن القصص والروايات، فامتثلت. أنا رجل أطيع الإلهام، ولا أتمرّد عليه تمرّدي على الأُطُر أو القواعد والمواضعات والمألوف، التمرّد الذي أدخلني المعتقل فيما سبق. فبدأت أكتب بهذا الشكل.

وهي ما ظهرت في «لماذا؟» قبلها كنت أكتب قصائد مستلهمة (أؤكّد على أنّ الصياغة هنا

مهمة) لا من اللوحات وإنّما من نوع من التساوق أو الأرض المشتركة التي تقع فيها حساسيتي كروائي ويشارك فيها عدلي رزق الله وأحمد مرسي وسامي علي بلوحاتهم، فالشعر ليس ترجمة ولا هو استلهام مباشر، وإنّما هو تجربةٌ مساوقة وموازية، مشتركة. هذا ما حدث بالنسبة للوحات أحمد مرسي في «ضربتني أجنحة طائرك» وبالنسبة للوحات سامي علي في «صيحة وحيد القرن».

وبمناسبة مسألة تأخير النشر. في ١٩٥٥ استقلت من شركة التأمين الأهلية وأعطيت لنفسي إجازة تفرّغ قبل أن يخطر على بال أحد نظام التفرّغ المعروف، منحت نفسي تفرّغاً معتمداً على المكافأة التي صرفتها. كنت أكتب الجزء الأهم من «حيطان عالية»، في استوديو أحمد مرسي في الأتيلية القديم بالأسكندرية، استوديو تحت الأرض، وبين الألوان ورائحة «التربنتينا» و «كركبة» الرسّامين المعروفة، كتبت وترجمت «النورس» لتشيكوف و «سوء التفاهم» لألبير كامي، اللذين لم يقدّر لهما النشر حتّى الآن. . !! وإن كانتا أذيعتا في البرنامج الثاني، في هذه الفترة أيضاً ترجمت كتاب «السرير/ المائدة» لپول إيلوار، وطُوي في درجي حتى نشر في ١٩٩٧ بعد ٤٢ سنة.

«حيطان عالية» نفسها لم تنشر إلاّ بعد كتابتها أو كتابة الجزء «الجديد» منها بأربعة وخمسة أعوام ولم تنشر منها قصة واحدة أبداً في مجلة أو دورية، ربما فقرة أو فقرتين بإلحاح من عبدالرحمن الشرقاوي في جريدة «الشعب»، أنا لا أسعى إلى النشر وإنّما أرجو وآمل وأصرّ أن يسعى النشر إليّ، وأرجو أن يكون في ذلك كرامة للكاتب هو أقل ما يمكن أن يحصل عليه، فهو لا يحصل على عائد مادي أو أدبي.

كانت الكتابة عندي غير منظمة وبلا قصدية وما زالت، لم يكن هناك تنظيم للقراءة أيضاً بل كان ولا يزال هناك جشع، نهم للقراءة، شديد جداً، الآن فقط تتحكّم عوامل أخرى كالوقت والبصر والجهد، وإن كان هناك ما يبدو أنّه تنظيم خارجي للأشياء فهو لكي يعوّض الفوضى العارمة الداخلية، كأنّ التنظيم الخارجي واجب على الكاتب أن يلجأ إليه كي لا يجرفه التيّار.

بخصوص الكتابة عن «الواقع»، علينا أن نسأل أنفسنا أولاً: ما هو «الواقع»؟ جرى العرف أن نسمّي الحياة اليومية بظواهرها الاجتماعية ومشاكلها المعروفة واقعاً، ولكن ماذا عن الحلم والفنتازيا والخيال أو الشطح، وكل ما يقع تحت طبقة الوعي أو اللاوعي؟ أظن أنّه واقع وربما يكون أكثر حقيقة أو واقعية.

ثم أنّ الكتابة تُنشيء واقعها، وعندما تستلهم عناصر مما يسمّى بالواقع أو الحياة اليومية تصوغها بشكل جديد، الواقع إذن يأتي ـ في الحياة ـ خاماً، يأتي بخشونته وشعثه، وأخلاطه، الكتابة الفنية تصوغ كل هذا أو تضعه في بنية وبالتالي تصبح شيئاً آخر.

لكن لا أحد ينكر أنّ النص هو فقط بناء شكلي لا علاقة له بحياة الكاتب وحياة مجتمعه، هناك علاقات متواشجة واستلهامات مستمرة.

هناك اتجاه يرى أنّ المؤلف لا يبدع شيئاً من تلقاء نفسه وأنّه موجة في تيار متصل، وأنّ إبداعه يستمد حياته ومادته من إبداعات كثيرة سابقة عليه وأنّه يندرج داخل تيار من الإبداع. كان ذلك بمثابة رد فعل للزعم الرومانسي الذي كاد أن يؤلّه المؤلّف ويضعه على مرتبة أعلى من سائر البشر. في واقع الأمر أظن أنّ المقولة بها جانب ضئيل من الصحة، فالمؤلف قائد ومؤثّر وهو الذي يتبدّى لنا في النص، من خلال شخوص متعدّدة تعكس جوانب من حياته، وطالما هناك بنية، فبالضرورة هناك اختيار وتكون الكتابة مختلفة عن حياة المؤلف. ليس معنى ذلك أنّ الصلة مبتورة، أو منقطعة، وحتّى في السيرة الذاتية التي تلتزم الواقع هناك اختيار، فلا يمكن أن يأتي كاتبها بكل تفصيلات سيرته وبكل دقائقها، هو يذكر ما يجيش بداخله ويؤثّر فيه.

قلت من قبيل المشاكسة، إنّ مقولة «الكاتب ينتهي عمله بعد كتابته» وهي مقولة تظل صحيحة، وإن كان فيها جانب من الغلو والإسراف خاصة إذا صدر الكلام من روائي أو شاعر متمرّس بالنقد، ومتمرّس هنا كلمة مهمة تتجاوز مداعبة النقد، فهو هنا يعرف مناهج ومدارس النقد المختلفة و يختط لنفسه بينهما طريقة محدّدة، ذلك يحق له تماماً.

بالنسبة لما حدث من تصريح بعض الكتّاب بأنّهم حرصوا على التوثيق منذ أول العمل إلى آخره، فهذا ما أعتبره خطأً فادحاً، أولاً لأنّ العمل الفني ليس توثيقاً، ثانياً، لأنّ هناك بناء واختيار وهو ما يهمّني ويهم القارئ، لا يهمّني ما حدث أو لم يحدث، ذلك يهم مؤرخ الأدب، لكن استلهام عناصر الواقع قد تضفي على النصّ حرارة، نعم، وفي بعض الأحيان تلقائية وعفوية وطزاجة وكلها عناصر مطلوبة، لكن إذا افتقدت هذه النصوص إلى عنصر الفن، عنصر البناء والنسق والصياغة تصبح مجرّد اعترافات ليس لها قيمة «أدبية».

السؤال الذي يشكّل عندي همّاً خاصاً هو بعد كل هذا الجهد والمشوار الطويل، هل اجد جدوى للكتابة؟

السؤال صعب، وكما قلت في أكثر من موضع إنّه لم يكن هناك جهد. لم أرغم نفسي في

الفن على كلمة، لم أبذل جهداً بهذا المعنى، كان متعة وحافزاً قوياً فلم أشعر بالمجهود. ولا في العمل اليومي بمنظمة التضامن الأفريقي الآسيوي، حتّى هذا كان فيه متعة أيضاً.

ولكن هل من جدوى؟ في لحظات معيّنة - خاصة في ظروفنا الاجتماعية العربية (تحديداً) - أشعر أنّه لا جدوى، وأننا كمن ينفخ في قربة مقطوعة، فنحن مقطوعو الصلة بالناس ونقرأ بعضنا، ولا نصل إلى نتيجة، إلى آخر هذه السلبيات.

لكن النظرة المتعقلة تقول إننا بذلنا ما في استطاعتنا، وقطعنا شوطاً ليس هيّناً، تترتّب عليه أشواط تفتح النوافذ وتعمّق الصلات.

أشعر وكأنّني لم أبدأ بعد، وفي كل عمل جديد أشعر بطزاجة البداية، لا تسوؤني إلاّ القيود التي لا يستطيع كاتب في البلاد العربية كلّها أن يتخطّاها. يبدو أن ذلك مقدّر علينا.

قيل إنّ سمة أساسية في عملي أنّها رحلة داخل إطار من الحنين أو «النوستالجيا»، وإنّ هذه الرحلة تتسع لعالم كامل بأشخاصه وأحداثه، لكن فعل الحنين يظل هو الفعل الغالب على حركة الذات الرئيسية في كل أعمالي.

ذلك يتوقف على ماذا نقصد «بالحنين» أو «النوستالجيا»؛ فهي كلمة قد تحمل دلالات متعدّدة. أتصوّر أن كتابتي ليست حنيناً إلى ماض تاريخيّ، سواء أكان هذا التاريخ فردياً أم جماعياً، وسواء أكان تاريخ الوطن أم تاريخ الإنسانّ، تاريخ الواقع أم تاريخ الأسطورة، ليس، في تصوّري، في هذه الكتابة حنين لذلك الماضي، أشدد على كلمة الماضي هنا لكي أدحضها، بمعنى أنّ الماضي عندي ليس شيئاً انتهى، ومن ثم فليس هناك حنين إليه، لكني أتصوّر أنّ هناك مسعى إلى أن يكون الماضي «غير ماض»، بمعنى أنّ الكتابة تبعثه فيصبح قائماً وحاضراً. لذلك أتخيّل ـ وهذا يحتاج إلى دراسة ـ أنّ الفعل المضارع غالب عندي، لم أفكّر في هذا كثيراً، وقد يكون هذا صحيحاً لكني أتصوّر أنّ الفعل المضارع هو الذي يغلب على التصوير، هو الذي يحرّك كل شيء كما لو أنّه يحدث الآن.

ليس ثمّ حنين، هنا شيء آخر، محاولة لنفي مقولة الزمنية نفسها. عندي لا يصبح الزمن هو الماضي أو الحاضر حتّى، بل أنّ الزمن ينتفي، تصبح الكتابة ـ إذا صح هذا التعبير ـ «لا زمنية» غير متعلّقة بالماضي أو بالحال، فالكتابة، في اعتقادي، نوع من الديمومة (لا أقول الخلود). طبعاً لا توجد في هذه الديمومة استاتيكية أو سكونية، بل فيها دراما وحركة وديناميكية.

لا أتصوّر أنّ مقولة الانطلاق في العمل الفني أو السردي تأتي من لحظة تبدو منقضية بالكامل، مقولة صحيحة. نقطة الإنطلاق قد تكون هي الآن، أو في ما يبدو أنّه الآن، فمن الآن يتم نفي الزمن بدمج كل الأزمان، بمعنى أنّ المشهد يمكن أن يبدأ في زمن لا تاريخ له، يحدث الآن،

ثم نعود إلى ساحات الطفولة والصبا والشباب، نقطة الانطلاق هذه يمكن أن تتراوح بين ما يبدو أنّه انقضى وبين ما يلوح أنّه الآن وبين ما يبدو أنّه مزج بين الاثنين.

أذكر في أحد فصول «ترابها زعفران» أنّ الطفل يبدأ يتكلّم فإذا به هو الرجل الناضج في الوقت ذاته، وقد امتزج الإثنان.. هذا يحدث كثيراً بحيث يكون وعي الكتابة ـ إذا صحّ التعبير ـ لا يقتصر على الطفل أوعلى الصبي أو الشاب. بل تدخل فيه شرايين وعي الناضج أو الكهل أو الشيخ الذي يظل مع ذلك طفلاً أو شاباً في الوقت نفسه.

في سياق آخر، ثمّ سمة أخرى أساسية في أعمالي، هي الاحتفاء باللغة الذي نتجت عنه «الأسلوبية الخرّاطية»، وقد جاءت لتعبّر عن شعرية روائية متفرّدة، كما يقال.

هذه الجزئية أُسأل فيها دائماً، وجيّد أنّها تثار، وسأرد بوضع المسألة في سياق تاريخي سريع جداً، فأعود بالذاكرة إلى الخمسينيات حيث كان معظم الكتّاب المعروفين في ذلك الوقت ضمن موجة الواقعية، يعتبرون أنّ اللغة مجرّد أداة للإبلاغ والتوصيل، وأنّ العكوف عليها نوع من الترف، لا يصح في مواجهة المشاكل الاجتماعية والسياسية، ومن ثم كانت اللغة عندهم زجاجية شفّافة، خاوية، لأنّها تنقل خبراً أو رسالة، ومن ثمّ تعوّد القرّاء على هذه اللغة المسطّحة السلسة التي قد تصل إلى درجة التفاهة لأنّها تقترب كثيراً من لغة التقرير الصحفية أي لغة الاستهلاك اللحظي الذي ينقضي بمجرّد الانتهاء من قراءته، لأنّه يؤدي مهمته، وهي مهمة مشروعة في سياق الإبلاغ أو الإخبار، لكنّها ليست مشروعة على الإطلاق في السياق الفني.

بهذه الالتفاتة السريعة إلى الماضي، سنجد أنّ تلك النظرة قد تغيّرت الآن، يمكن أن تكون كتاباتي قد أسهمت، إلى حد ما، في أنّ الكتّاب، سواء أكانوا جدداً أم راسخين، يهتمون الآن، أكثر بكثير مما مضى، بمسألة اللغة. المهم أنّ اللغة عندي لا يمكن أن تناقش باعتبارها لغة، ليس هناك شيء اسمه لغة من ناحية وشيء اسمه خبرة أو طاقة إبداعية من ناحية أخرى.

أتكلّم في صميم الأسلوبية، لا يمكن الفصل بين هذين الشقّين الملتحمين والمنصهرين انصهاراً كاملاً، اللغة تكتسب خصائصها من الخبرة الفنيّة نفسها، من مادتها وشحنتها وطاقتها، هنا يحدث، كما هو بديهي، التفاعل الحميم حتّى النخاع بين هذين الشقّين، إذا صحّ أنهما شقّان.

أنا أذهب إلى أبعد وأقول إنّ اللغة هي الوعي، لأنّ الوعي لا يتخلّق بدون لغة. فاللغة إذا كانت هي جسد العالم فإنّها أيضاً الفن الأدبي نفسه دون فصل، ليست إذن شكلاً خارجياً ولا

مقحماً، ولهذا أجدني مسوقاً ـ ربما من غير قصد وربما بقصد لا واع ـ إلى أن تكون لغتي في الكتابة ذات مقامات متعددة، بين السامق المحلّق الشعري، وبين التقني التسجيلي أو الإخباري، إذا لزم الأمر، بحيث يتم نوع من الضفر أو التضافر، والضفر يختلف عن التضافر، بما بينهما من مقامات متعدّدة، بما في ذلك وجود اللغات أو اللهجات (العامية الاسكندرانية و العامية الصعيدية أو البدوية) أو مستويات اللغة من حيث اللغة الوحشية أو الجاهلية أو الجزلة، أعتقد أن ليست هناك كلمة ميّتة، كل كلمة وكل تركيب يمكن أن تبعث فيه الحياة من خلال الكتابة ومن خلال السياق، وعن طريق دخول الكلمة والتركيب في كلٍّ يجعل الحياة تتدفق فيها بعد طول بيات، اللغة قد تكون في هذا المقام الجزل العريق أو العتيق، وقد ترفّ فيها مياه الحياة. هذا مستوي، وهناك مستوى آخر فلنقل عنه الرقيق الذي يذكّرنا باللغة «البحترية» أو «النواسية»، بينما اللغة الأخرى «التمامية» أقوى وأكثر احتشاداً، المستوى الثالث هو لغة العصور اللاحقة أو اللغة المعاصرة بما في ذلك من استخدام لمفردات من لغات أوروبية. في روايتي «يقين العطش» وفي غيرها، نجد كلمات إنجليزية وفرنسية دخلت في صميم الكلام العربي شديد البلاغة أو شديد الحوشية. نحن إذاً أمام ثروة فادحة من اللغة، تتأتّى في تصوّري عن تعقّد أو غنى التجربة لأنّ الواقع ليس سطحياً ولا قريباً كما يبدو.

هنا توقعت ما أتوقعه دائماً، أن يوجد قارئ أو متلق متفهم وحسّاس ومتجاوب، وهو القارئ المثالي الذي يتمناه كل كاتب، حتّى لو كان قارئاً واحداً فهذا يكفيه، وتوقعت مع وجود العمل القصصي والنقدي والترجمات، أن يثير العمل الشعري بدوره قدراً من الجدل والاستغراب والاستنكار في حياة ثقافية مضطربة، لكن هذا النوع من التوقع كان دائماً معي منذ أن كتبت في أواخر الأربعينيات « حيطان عالية» ضد كل التيّار السائد.

كان أحد الكتّاب قد قال عن «حيطان عالية» في ندوة نجيب محفوظ التي كانت تُعقد أيام الجمعة، في كازينو أوبرا، أن هذه كتابة مجانين، وإن هذ الرجل لا بد أن يذهب لـ «السراية الصفراء». هذه الكتابة كانت ضد ما يكتبه نجيب محفوظ وضد كل ما يشاد به من كتابات لمحفوظ نفسه، ثم إدريس، إلى آخر طائفة الروّاد. الاستنكار أو الاستحسان ليس مما يدخل في حسباني وتوقعاتي، ليس هذا استعلاء على جماهير القرّاء ولكني أظن أن ليس كل ما يتمناه المرء يدركه والكاتب يتمنّى أن يقرأه كل قرّاء الدنيا.

الأسلوبية المتفرّدة والتي تنسب إليّ لا تتأتّى إلاّ من علاقة وثيقة بالشعر، حكاية الشعر عندي

حكاية طويلة. بدأت أكتب شيئاً تصوّرت أنّه شعر، وكنت آنذاك في الحادية عشرة، ثم كتبت الشعر الموزون المقفّى الخليلي على أصله، كنت في الثالثة عشرة، وكنت مفتوناً باللغة الحوشية أو ما يسمّى بغريب اللغة في القصائد القديمة وفي كتب التراث. ليس هذا لمجرّد التجمّل، بل هو بحث عن إدراك لأدق خبرة حسيّة أو روائية أو مادية أو معنوية، بحث عن التفرقة بين المترادفات. فليس هناك شيء يرادف شيئاً أو يطابقه، إنّما هي متقاربات، جاء ذلك في إطار البحث عن الفروق الرهيفة جداً بين هذا المعنى وذاك المعنى الآخر، وهو الأمر الذي كان يدفعني للقراءة في المعاجم، كتبتُ الشعر في هذا النسق، ثم كتبته بتطوّر سريع جداً، ما بين ٣ و ٤ سنوات، تحوّلت من الأسلوب المقفّى إلى روح شعراء أپوللو ثم كتبت قصيدة النثر. وطبعاً ظلّ طائر الشعر يراودني ويطاردني حتى ضربني بجناحيه في العام ١٩٩٥، فلم أقاومه وكتبت شعراً يدخل في قصيدة النثر.

استخدمت مواداً شعرية من خمس روايات لي وضممتها في سياق أراه متّسقاً، وكان كل ما فعلته هو تغيير الإيقاع، لم أغيّر حرفاً، ولكن بَدَل أن تُكتب الجملة بالأسلوب السردي. كُتبت بإيقاع مختلف لتظهر ما فيها من موسيقية كامنة، كما لو أنني اخترت بديلاً إيقاعياً لنفس المقطوعة.

نعود إلى ما قلناه من قبل، أي أنّه لا اختلاف بين الأسلوبية وما يوصف بالفجوة بين الأسلوب الشعري والأسلوب التوثيقي أي التسجيلي. السياق الأول ينحو إلى تقطير التجربة الإبداعية تقطيراً مكثّفاً أو مرقّقاً على هيئة تأمّل صوفي مع امتزاج هذا بالشعر، هذا حدث على ما أظن في كتابين «أمواج الليالي» و «مخلوقات الأشواق الطائرة»، السياق الآخر هو سياق الرسائل، أسلوبية الرسائل والسخرية، أو «البلاغة الضدّية» يعني التهكّم بالفصاحة نفسها، أو «الپارودي» أي المحاكاة الساخرة لهذه الأسلوبية الفخمة التي حدثت في تجارب قديمة هي كتابات الصبا المبكّر المغرق في رومانسيته وشطحاته الساذجة والمدرك لسذاجته في الوقت نفسه، الإدراك للرومانسية والسذاجة مساو للخبرة، مما يجعل الراوي يدرك أنّ شيئاً ما خاطئاً في الإغراق في الرومانسية واللغة الفخمة، فما بالك بهذا الراوي بعد ٤٠ أو ٥٠ عاماً، طبعاً الوضع يصبح أكثر تعقيداً وتراوحاً بين السياقين.

نلحظ أيضاً في الأعمال التي تشيع فيها «البلاغة الضدّية» فهماً للزمن بسيطاً باعتباره مراحل خطيّة (ماض وحاضر ومستقبل) عكس الأعمال التي يتضح فيهم الفهم للزمن باعتباره ديمومة.

في ثلاثة كتب ، أو لنقل إنّه كتاب واحد من ثلاثة أجزاء: «رقرقة الأحلام الملحية» و«أبنية متطايرة» و «حريق الأخيلة»، بهذا الترتيب وليس بترتيب النشر، نجد تاريخاً، وهذا التاريخ حدث وتحقّق في «رامة والتنين» وفي «الزمن الآخر» لكن عبر سياق مختلف، ذكْر التواريخ موجود ولكن الخبرة مختلفة، ففي هذا الكتاب الواحد من «الرقرقة» إلى «الحريق» توجد المراوحة بين التاريخ واللاتاريخ.

◆ خطرات متناثرة:
لست منظّراً.. ولا ناقداً محترفاً..!

إشكالية قصيدة النثر في تصوّري تكمن في أنّ تلك القصيدة لم تحقق تراكماً كافياً يمكننا من خلاله «غربلة» الغث من الثمين وقد أرى في بعض نماذجها اندفاعاً نحو نوع من الاستسهال، وهناك ملاحظات تقنية تقليدية حول قصيدة النثر من الخمسينات ومنها الوجازة والراهنية وغيرها.

رؤية النقد التقليدي لهذه القصيدة معادية بل أتصوّر أنّها محافظة وضيّقة الأفق.. فمجرّد إثارة التناقض اللفظي بين «القصيدة» و«النثر» يبدو نوعاً من العبث اللفظي، فقد استقر الحسّ العام على أن الشعر لا يقاس بالوزن أو التفعيلة، وهذا لا ينفي أهمية الإيقاع الذي يتخذ شكلاً جرسياً أو لفظياً أو موسيقياً بحتاً وقد يتجلّى في شكل تناوب أو تراوح بين الصور والمجازات والاستعارات وتبادل الأدوار بين هذه الصور وما يحملها من لغة.. ومن هنا فتعدّد التأويلات أو المعاني هو من مميّزات الشعر؛ إذ ليس الشعر تقريراً بل إيحاء، هذا كلّه من الممكن توافره في قصيدة النثر.

«عكوف» قصيدة النثر الآن في مصر على الهموم اليومية أو ما يمكن تسميته بـ«إنزال الشعر من السماء إلى الأرض» وبالمقابل رفع الصفة الأرضية أو الخصائص اليومية إلى مستوى الشعر، من إنجازات قصيدة النثر، لكنّه خطرٌ في الوقت نفسه قد يتربّص بهذه القصيدة لأنّها من الممكن أن تنزلق إلى مجرد ثرثرة عادية، والمعيار هنا لا شيء سوى موهبة الشاعر.

في سياق آخر: «الجسد» في الفن ليس مجرّد قشرة عضوية ناعمة.

الجسد يمكن أن يكون جانباً آخر من جوانب الروح بحيث لا تنفصل الخبرة الجسدانية عن الخبرة الروحية، وهو ما أرجو أن أكون قد حققته في كتاباتي.

بدأت شاعراً في طفولتي المبكّرة وظللت شاعراً وآمل أن أظلّه ولهذا عندي تصوّر أنّ الشعر

لا ينفصل عن العمل القصصي أو الروائي، فالشعر يساوره ويسري فيه ويخامره باستمرار مع أنّ التقنيات قد تختلف أو تتنوّع من توثيق إلى تحليق من تدقيق إلى تعميق وهكذا.

أيضاً في كتاباتي تقنية التسجيل بين البنية التي تسمّى أحياناً الإيقاع وضد الإيقاع بل بين هذه التقنيات المختلفة بحيث تتولّد عنها بنية شعرية مركبة وليست مجرّد غنائية منسابة دون إحكام بنائي.

المشهد الشعري السبعيني في مصر متنوّع بتياراته المختلفة وإنجازاته متفاوتة القيمة ولكن الواعدين سابقاً من هؤلاء هم فقط الذين ما زالوا يواصلون رحلة إبداع متميّزة ومتطوّرة.. ومنهم من «يغامر» باتخاذ الرؤى المستحدثة للشعر اللاحق لهم ويتبناها بحيث تصبح منسجمة مع كتلة عمله الخاص.

في تصوّري أنّ الرواية تشهد ازدهاراً وتنوّعاً بمختلف ظلال تقنيات وأساليب الكتابة. الرواية نوع أدبي بطبيعته شديد الطواعيّة و قابل لتمثّل إنجازات غيره من الأنواع الفنيّة الأخرى وما أسميه بـ«الرواية القصيدة» أُطلقه دون تردّد على عمل مثل «رامة والتنين» أو على بعض أعمال بدر الديب مثل «أقسام وعزائم» و «حكاية حافظ كريم الدين».

هناك الرواية التوثيقية وداخل التنوّع ذاته توجد الرواية التي تستكشف ساحات لم تطق روائياً من قبل مثل تجارب إبراهيم الكوني وحنان الشيخ وعبدالرحمن منيف وغيرهم، تلك التجارب الروائية التي تسبر أغواراً جديدة إذ تحاول تبيّن آليات العمل الفني في علاقته بهذه الساحات الجديدة في الواقع الإبداعي.

«الحساسية الجديدة» «الكتابة عبر النوعية»، «القصة القصيدة» اقتراحات نقدية أثارت جدلاً وأحياناً يُساء فهمها بقصد أو بدونه، لكن كل شيء بالطبع قابل لإعادة النظر من أول مقولات أرسطو حتى آخر الاجتهادات النقدية. هذه الاقتراحات النقدية مقاربة للخبرات الحداثية فهي تحاول استخلاص سمات التجربة الحداثية لكنها ليست أطراً نهائية ولا معايير جامدة، فلست مع التعقيد أو التقنين المسبقين إذ أنّ الإبداع يفرض رؤاه.

لم تأتني هذه الاقتراحات إلاّ نتيجة لمعايشة نصوص إبداعية بدءاً بما كتبتُه مروراً بنصوص الراحل يحيى الطاهر عبدالله والتي أوحت لي بفكرة «القصة القصيدة». «الكتابة عبر النوعية» جاءتني وأنا أتأمّل أعمال بدر الديب إلى أن وجدتها ظاهرة إبداعية يمكن لنصوص أخرى أن تندرج داخلها.

ليست «اقتراحاتي» النقدية سوى رغبة في إلقاء ضوء أكبر على مثل هذه النصوص وربما لإتاحة فرصة لفهم أعمق وتذوّق أدق.

لا شك هناك في أنّ حريّة الفكر والإبداع هي شرط أساسي يضمن استمرار العمل الثقافي والأدبي بل هي المقوّم لوجوده.. وإذا كان العمل السياسي هو فن التصالح مع الممكن فإنّ العمل الثقافي هو «مهاجمة المستحيل».

ومن ثم فليس من حق أيّة مؤسسة أو اتحاد أن يفصل كاتباً ببساطة كما تفصل هيئة حكومية موظفاً، بل لا بد من تحقيق دقيق ومحايد وأمين فيما قد ينسب إلى كاتب معيّن، أو ثبوت ما ينسب إليه ثبوتاً لا يرقى إليه الشك. وفصل أدونيس من اتحاد الكتّاب السوري المسمّى باتحاد الكتّاب العرب ليس له مصداقية ويثبت وهْمَ ما يروّج حول ديمقراطية تلك المؤسسة ويؤكد أيضاً مقولة إنّ جميع المؤسسات الرسمية تتبنّى في وقت ما مواقف السلطة.

لم يقل أدونيس ما يدينه في مؤتمر غرناطة، فهو شاعر كبير وصديق أعتز به وأعرف حقيقة مواقفه جيداً ضد التطبيع مع إسرائيل وضد التفرقة العنصرية والقمع والقهر، وكلّها سمات تشكّل عمق الفلسفة التي يقوم عليها الكيان الإسرائيلي.

التطبيع مع إسرائيل مرفوض مبدئياً رغم حضارية الحوار فلا اعتراف بالآخر الإسرائيلي.. وهذا ما يجعلني أفسّر فصل أدونيس بأنّه مناورة سياسية. وأرفض الالتفات إلى ما يقال إنّ ذلك يعدّ خطوة أولى لأدونيس باتجاه «نوبل»؛ فالجائزة جديرة هي به وبكثيرين غيره من الكتّاب العرب.

هل كتابتي ذاتيّة؟

حب الحياة ذاتيّ وأتصوّر أنّها سمة للمنطقة التي أسميها منطقة «ما بين الذاتيات» أو «الذاتيات المشاركة» التي تسمّى أحياناً إنسانية أو موضوعية إلخ.. وبالطبع أعتقد أنّ شبقية الحياة هي خصيصة توجد لدى كل منّا. قد تكون خاضعة للكبت، ولعلّ من مهمات الفن أن يطلق لها قدراً من الحريّة أو التفتّح قد لا يتوافر إلاّ في الخبرات الحميمة والعميقة مع خبرة الحب أو العمل الثوري أو غيرها من خبرات التمثّل الصميمي الروحي، وهي خبرات تتخذ أيضاً جسدانية مجسّمة.

في تصوّري أنّ الوجود نفسه قد يكون أزمة رغم ما فيه من متعة ورغم الطموحات الإنسانية الطموح في العدل، في الحب المطلق، في الخلود، في الحريّة، فمهما بلغ الإنسان شوطاً بعيداً

في تحقيق هذه الطموحات إلاّ أنّ الأسئلة الوجودية ومشكلة الوجود تظل معوّقة لأنّ هناك «الموت» يقف بالمرصاد أمام كل هذه التحقيقات يحبطها ويؤودها .

لعلّ الفن هو أحد هذه الحلول التي ليست حلاً للمشكلة ، فالفن قد يكون سعياً إلى تحقيق المستحيل وإلى تحدّي الزمن نحو الخلود الذي بطبيعته لا يمكن أن يتحقق ـ ما يُسمّى «الأزمة الوجودية» للبطل في رواياتي أعتقد أنّها أزمة الوجود بذاتها ، أزمة الوجود الإنساني ككل ، لأنّ الأسئلة الكبرى تظل بغير إجابة .

أظنّ أنّ في خبرتي كلّها تراسلاً بين أشياء كثيرة منها المشهد البصري والخبرة الحسيّة بما تتضمنه من اللمس والذوق والروائح التي تلعب دوراً مهماً ومن الأشياء التي لم ينتبه إليها كثيرون حكاية الأرَج والعَبق والشذا والروْح والنفْح . . كل هذا يتردّد في كتاباتي باستمرار لكن ليس لمجرّد أن يشي بحسيّة معيّنة بقدر ما أنّه ، في ما أرجو ، متضافر ومتراسل مع الجوانب الحسيّة الأخرى التي هي في نهاية الأمر خبرة وجدانية وروحية وليست حسيّة فقط .

اسكندرية في روايتي «ترابها زعفران» فيها ولدت وتعلّمت وأحببت واعتقلت وكافحت وسُجنت لذا فقد اكتسبت أكثر من قيمة الموقع رغم أهميتها كموقع ، فهي على جمَالها الجغرافي في الذاكرة وفي تمثّل الذاكرة بحيث تصبح غير منقضية وغير بائدة بل ماثلة وقائمة باستمرار .

الاسكندرية سؤال يكاد يكون سؤالاً ميتافيزيقياً . عندما أضع البحر بأفقه غير المرئي فكأنّه شفرة للوجود نفسه . عندما أقف على شاطئه لكأنّي أضع قدمي على أول موج هذا الوجود . . لا أعرف كيف أسبر أغواره ، فدائماً بصري يظلّ معلّقاً بهذا الأفق اللامتناهي .

هذه الشفرية بين الاسكندرية وما يكاد يكون خبرة ميتافيزيقية هو السر في الكتابات المتصلة عنها . لكنها ليست مقصورة على اسكندرية وحدها ، فقد تناولت في «حجارة بوبيللو» أحداثاً تدور في عمق قرية ريفية على مشارف الدلتا الخصيبة والصحراء الغربية ، وأعمال كثيرة أخرى لي تقع في قلب الصعيد وهو موقع يتسم لديّ بخصائص غير مكانية فقط .

قيل ذات مرّة إنّ كتاباتي غير مصرية وغير شرقية كما لو كانت غربية . . ! وكما لو كنت أكتب كي أترجم . . هذا تخريف .

لأنه أولاً تكاد تكون كتاباتي بلغتي الخاصة هذه العربية غير قابلة للترجمة . فإنّ من يكتب لكي يُترجم لا يكتب بهذه الطريقة وهذه الخصوصية بل قد يكتب بسطحية ومباشرة وسهولة . أما تجربتي فتشمل تضمينات ثقافية تراثية وهذه حقيقة لا يلمّ بها في كتاباتي غير المتفقة في الثقافة

العربية المصرية الإسلامية والقبطية . . وتكاد تكون غير قابلة للترجمة لأنّها تتصل مباشرة بصميم هذه الثقافة وهذا التراث .

الزعم بأنني أكتب مثل كتابة الغربيين هو زعم ناشئ مما عوّدنا عليه كتّابنا من سهولة التلقي بينما خبراتنا الأساسية، بما في ذلك الفولكلورية منها، ليست بهذا التسطيح . إنّ اللماحية والذكاء المتمثّلين في الحواديت والأمثال الشعبية غير قابلة للترجمة وتدل على تركيبة العقلية المصرية العربية التي يفهمها كتّابنا الأوائل . معظم المقلّدين للغرب نقلوا القشرة السطحية للتقنيات الروائية الغربية ولم يتمثّلوا «ألف ليلة وليلة» أو غيرها من التراث الشعبي .

الكثافة في الخبرة لا تعني أنّها خصيصة غير عربية أو غير مصرية، بل هي من خصائص ثقافتنا التي تربّتْ على الأسطوري والميتافيزيقي والتي أقامت تلك الصروح الشاهقة التي تحدّت المواضعات الغربية التقليدية في اليونان في العصر الذهبي .

لكنها خبرة تطمح في سموقها بكل مكوّناتها، إلى ما هو مشارف للمطلق . . إنّها صروح ليست بسيطة وعادية ولم تبنَ على ما اعتاده الغربيون من مقياسٍ للجمال .

الجمال لدينا في ثقافتنا هو سامٍ، هو المتسامي، وليس مجرّد التناسب والتناسق الذي يعرفه اليونانيون مثلاً .

هذه مزايا وخصائص واكتشافات الفن الحداثي، حتى في الغرب، عندما استلهم الثقافة العربية والإسلامية . . فالتجريب والاتجاهات الفنيّة الحديثة قد أخذت من صميم ثقافتنا العربية وليس العكس مثل ما يدّعي البعض، ولديك ماتيس وبيكاسو وغيرهما .

• أعشق السفر والمغامرة

أحبّ باريس، أفضّل القطار، أرفض زيارة إسرائيل

أوصي بأهمية السفر للإنسان العادي عامة وللمبدع بصفة خاصة حيث يفتح عينيه على عوامل أخرى تضيف إلى تجربته وتثريها.

زرت العديد من دول العالم، أحبّ الكثير منها، أشعر في بعضها بالغربة، بدأت مغامراتي في السفر منذ عام ١٩٦٠ ولم تنته حتى الآن حيث أطمح إلى زيارة كل دول العالم إلاّ دولة واحدة هي إسرائيل التي أرفض بحسم زيارتها في ظل احتلالها للأراضي العربية.

يمثّل السفر عندي شيئين: أولاً الكشف والتعرّف على المجهول وكسر الروتين، وفي العواصم الكبرى على الأخص يمثّل التعرّف على الأعمال الفنيّة العريقة من معارض ومتاحف وموسيقى ومسرح إلى آخر تجليّات الحياة الفنيّة.

ومن ناحية أخرى، إذا كان السفر تلبية لدعوة لحضور مؤتمر أو ندوة فإنّه يمثّل نوعاً من التعرّف على الكتب والأدباء والمفكّرين، ومحاولة الإلمام بما يدور على الساحة الثقافية العربية والعالمية وهو ما اعتبره متعة أكثر منه واجباً.

إنّ المغامرات في الحياة تقابل نظيراتها في الكتابة، من الممكن القول أنّه في أيام الصبا المبكّر كانت لي مغامرات عاطفية وفكرية وسياسية وحياتية، تنقلت من عمل ـ إلى عمل وغامرتُ بالوقوع في هوّة «التبطّل» وانعدام الموارد المالية، الآن المغامرة ـ دعك من العاطفية ـ قل نطاقها إلى حد ما، وأصبحت تتركّز في الضرب في متاهات الخيال والتجريب والتكشّف.

لا أخشى من أيّة وسيلة للسفر، إنّما أفضّل السفر بالقطار، لأنّه أولاً يعطيك فرصة للتأمّل، وثانياً تطل منه على المناظر الطبيعية وتستطيع أن تتوقّف في المدن التي تروقك وتنزل ثم تصعد مرّة أخرى، وهو ما لا يحدث في الطائرة التي أصبحت وسيلة مملّة للغاية.

وبالطبع فإنّ وسائل السفر كانت في الماضي السير على القدمين أو باستخدام الدوّاب من

الجمل إلى الجواد إلى الحمار الأمين. . ! وهو ما لم يعد متاحاً الآن؛ زمان قرأنا عن رحالة وأدباء فعلوا ذلك مثل جوته الذي سار من ألمانيا إلى إيطاليا على قدميه، وتوقف عند الحانات والخانات وعقد مغامرات وعلاقات، وسار بين الغابات والوديان. هذا بالطبع ترف وبذخ لم يعد يسمح به القرن العشرون ـ وما بعده ـ بوسائله السريعة التي تحرمنا من متعة التملّي بالمشهد الطبيعي والتوحد معه.

أول رحلة قمت بها كانت في إبريل عام ١٩٦٠ وكانت رحلة عمل إلى كوناكري بعد استقلال غينيا بشهور قلائل، سافرت بالطائرة ليلاً وكانت الرحلة ممتعة وجديدة وشائقة إذ تصادف أن كانت ليلة مقمرة، وعبرنا على ساحل المحيط الأطلطني ولك أن تتصوّر سحر القمر الاستوائي وانعكاس إضاءته على الأمواج التي كنّا نراها خفيفة ورقراقة، ثم نزلنا في السنغال (ترانزيت) ولأول مرّة أحسست بعبق أفريقيا النفّاذ جداً، في ذلك الوقت لم تكن المطارات قد أصبحت آلية وحديثة كما هو الآن، كانت قريبة من المشهد الطبيعي ومفتوحة عليه، وهو ما وجدته أيضاً في مطار كوناكري حيث كان مجرّد مساحة مفتوحة وكشك صغير تدخل منه إلى العاصمة وكأنك دخلت إلى أفريقيا دفعة واحدة.

في العودة إلى القاهرة نزلت في باريس لأوّل مرّة، كان ذلك كشفاً مذهلاً وصدمة باهرة، كنّا في عيد القيامة في الربيع، وكان الجوّ بديعاً لدرجة لا تتصوّر، باريس التي أعرفها من الصور والكتب تكشّفت لي كأنّها صديق قديم وقطعتها أو ذرعتها ذهاباً وإياباً على قدميّ، عرفت حواريها وشوارعها ومتاحفها النابضة واحداً واحداً وفي مدى أسبوع واحد أصبحت شبْه باريسي.

البلاد التي أحببتها كثيرة، ولكن ربما من أحدثها عهداً هي البندقية التي زرتها لأول مرّة في مايو ١٩٩٣. كانت زيارة للراحة والسياحة بين مؤتمرين وبعد عمل مرهق في كتابة روايتين، سحرتني هذه المدينة المائية ليس فقط بقنواتها وجندولها ومبانيها العريقة المطلّة على المياه، بل أيضاً بطرقاتها البريّة وميادينها الصغيرة الساحرة والطرقات التي ـ كما خطر لي ـ كأنّها ممرات أو أروقة في داخل الروح، والمباني الشاهقة التي ترجع إلى القرنين الخامس والسادس عشر والتي تشبه صروح أحلام مبنية بمهارة لها سحرها وفتنتها وكأنّها ليست من هذا العالم.

البلد التي أحبّها بعد موطني الأصلي الاسكندرية هي باريس، لأنها مدينة، من حيث المعمار والجمال والتنسيق والروح، يتحقق فيها جمال أكثر من الجمال المتحفّي الصرف، بل هو جمال

الحياة بحيث تصبح الحياة اليومية عملية شعرية إذا صح التعبير .

في هامبورج الألمانية شعرت بالغربة لأنني لا أتكلّم الألمانية ، وكنت مدعواً إلى مؤتمر ليس فيه أحد ممن أعرفهم ، لم أستطع أن أعقد أي صداقة إلاّ مع كاتب تونسي تعرّفت إليه هناك لأوّل مرّة .

البلد الذي أرفض زيارته هو ـ إسرائيل ـ تحت حكم الطغمة الصهيونية ، كنت أرفض باستمرار زيارة اليونان طالما كانت تحت حكم العسكريين ، وأسبانيا طالما كانت تحت حكم فرانكو ، والبرتغال أيضاً ، وبالنسبة لإسرائيل لن أزورها إلاّ بعد التحرير الكامل للأراض العربية المحتلة .

كانت أطول فترة قضيتها خارج مصر في انجلترا ، حيث دعتني جامعة أكسفورد لإلقاء محاضرات على الطلبة والأساتذة عن الأدب المصري والمشهد الثقافي العربي ، قضيت هناك ثلاثة شهور كانت مثمرة وأتيحت لي فرصة الرهبنة الفكرية والعقلية حيث لم يكن مطلوباً مني سوء إلقاء محاضرة كل أسبوع أو نحو ذلك والانصراف بعد ذلك إلى مشاهداتي وقراءاتي .

استفدت من رحلاتي في كتابة بعض أعمالي وإن لم يحدث ذلك بشكل مباشر ، وإن كانت الذاكرة تستدعي في بعض الأحيان دون إرادة مني بعض المشاهد من البلاد التي زرتها .

♦ إن لم تكن الترجمة عشيقة فهي على الأقل رفيقة

عندما كنت في الحادية عشرة ترجمت قصة تمثيلية عنوانها «في الغابة» أو «هانْسِل وجرِيتل».

ما زلت محتفظاً بمخطوطة هذه الترجمة، بعد نيِّف وسبعين عاماً، وعلى غلافها من الورق المصفرُ الخشن عنوانها بخط كبير، بالحبر الأزرق، الوَرق الداخلي مطويّ ومقصوص مثبت بدبوس ثم بالصمغ الذي كنت أستخرجه بنفسي من إفراز شجر السَّنْط في الطرّانة، قرية جدّتي، تلك كانت أيام شظف ومقدرة صبيانية على التصرّف.

في الصفحة الأولى رسمت بقلم بنفسجيّ داكن صورةً لمنزل هانسل وجريتل، كوخ تحيط به أشجار، وفي الصفحة الثالثة رسم آخر لهانسلْ وجريتل في غمار حوار، رسوم صبيانية - بل طفلية - فقد كنت عندئذ في العاشرة، أي في سنّ حفيدي تامر.

في العام التالي ترجمت رواية اسمها «السهم الأسود» من الإنجليزية للعربية أيضاً وقد كتبت مسودة هذه الترجمة على ظهْر الورق نفسه لترجمة «في الغابة» فيبدو أنّ مجرد الحصول على ورق كان يفوق استطاعتي، وظلّت المسودة دون تحرير وقد ضاع منها الكثير. وفي يناير ١٩٤٨ عربتُ على الإنجليزية ما أسميته «الفَيْأة» على نحو «نفيءُ بعد يوم عسير إلى منزل الإسعاد.. ونهبط وقد نال منا لَغَبُ العمل إلى الوادي». كنت في الثانية عشرة آنذاك.

في ١٩٤٥ ترجمت كتاباً في علم النفس بعنوان «الطفل صعب القياد» أذكر أنّ ناشراً في الاسكندرية كان قد طلب مني هذه الترجمة، لكنّه تراجع عن قراره وبقى الكتاب غير منشور حتى الآن، مخطوطته قابعة في أحد أدراجي، على ورق خفيف مصفر من ورق مخزن البحرية البريطانية التي كنت أشتغل فيه - وأنا أدرس الحقوق في جامعة فاروق الأول، في الوقت نفسه.

في ١٩٥٥ كنت قد منحت نفسي «إجازة تفرّغ» دفعت ثمنها من تعويض استقالتي من عملي في شركة التأمين الأهلية المصرية بالاسكندرية، كنت أقضي الصباح في محترَف صديقي الفنان

أحمد مرسي، في الأتيلية القديم بالاسكندرية على شارع فؤاد.

في هذه الإجازة ترجمت عن الفرنسية «السرير المائدة» لبول إيلوار، ومسرحيتيْ «سوء تفاهم» لألبير كامي، و «النورس» لتشيخوف عن الإنجليزية، هكذا دون أن يطلب مني ناشر أو أحد، كان ذلك بين كتابة قصة وأخرى من كتابي الأولى «حيطان عالية».

كان المحترَف في البدروم، نافذته تطل على أرض حديقة الأتيليه المعشوشبة بالخضرة النزرة، تفوح فيه روائح ألوان الزيت والتربنتينا، أكوام القماش والخشب المتناثرة واللوحات المرسومة أو نصف المنتهية تحيط بي. كأنّما كانت الترجمة غواية ومتعة.

عندما اعتقلت - أيام فاروق - في ١٩٤٨، سمح لي قومندان معتقل «أبو قير» (كانوا ضباطاً مستنيرين ومتسَامحين في حدود طبعاً. . !) بدخول مسرحيات مكسيم جوركي، وترجمتُ في المعتقل مسرحية «في الحضيض» وأخرجنا هذه المسرحية بديكور وخشبة مسرح وستارة من أشياء المعتقل ومن البطانيات، وركبنا الأضواء، ومثّلنا الأدوار - بما فيها الأدوار النسائية، حصلنا على ضروريات الماكياج وباروكات الشعْر النسائية من معتقل النساء المجاور لنا، وحضر ليلة الافتتاح وهي نفسها ليلة الختام ضيوف شرف هم القومندان وضباط المعتقل، وكنّا نحن المعتقلين جمهور الليلة الواحدة، ضاعت نسخة الترجمة وعلى أي حال فقد نشرت لهذه المسرحية ترجمات أخرى.

لي ترجمات لم تُنشر بعد، ويبدو أنّني لست متحمّساً لنشرها. منها ترجمة لمحاضرة سارتر الطويلة «الوجودية فلسفة إنسانية»، وثمّة ترجمات أخرى - على أيّة حال - لهذا النص بأقلام لبنانية ومصرية. ولي ترجمات لقصائد متفرّقة مع تعليقات عليها - أذيعت في البرنامج الثاني (البرنامج الثقافي الآن) منذ سنوات - من قبيل «الظلمة» لبَيْرون و «إلى فاني» لكيتْس، وغير ذلك.

شملت ترجماتي المنشورة عدّة أنواع أدبية منها الرواية، والقصة القصيرة، والمسرحية، والشعر، والمقالة، والمقالة الأدبية، فضلاً عن كتب في التاريخ والسياسة والفلسفة وعلم الاجتماع.

ففي الرواية ترجمت رواية أفريقية هي «فارالاكو» لإميل سيسيه (١٩٦٢) بمراجعة وتقديم محمد مندور، وهي من أولى نماذج الأدب الأفريقي التي تُنقل إلى العربية.

لا يخفى أنني ترجمت النصف الأول - أو نحو ذلك - من رواية تولستوي العظيمة «الحرب

والسلام»، ولكني توقفت إذا اعتُقل ناشر العمل لطف الله سليمان في أول العام ١٩٥٩، ولم أجد في نفسي رغبة حقيقية في أن أكمل الترجمة ولكني بفضل الجنيهات القلائل عندئذ استطعت أن أستكمل نفقات زواجي. .

ترجمت رواية ڤاسكو براتوليني «الشوارع العارية» من الأدب الإيطالي الواقعي الذي تسري في تضاعيفه حرارة إنسانية شفيفة الوهج وبصيرة ذكيّة لمّاحة.

في القصة القصيرة ترجمت «الغجرية والفارس وقصص أخرى» (مارس ١٩٥٨)، ويضم عشر قصص من الأدب الرومانيّ الحديث قدّم لها عبدالرحمن الشرقاوي. ولعلّ تلك أيضاً كانت من المرّات التي نقلت فيها للعربية أدباً لم نكن نعرف عنه شيئاً تقريباً.

وترجمت في جزءين «شهر العسل المرّ: قصص إيطالية مختارة» (سبتمبر ١٩٥٩) أعيد نشرها عام ١٩٩٩ في سلسلة آفاق الترجمة التي تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة في مصر، قدّمت فيها نماذج من أجنازيو سيلوني، وباڤيني، وبيرانديلو وغيرهم. قدّمت لكل كاتب بكلمة موجزة حاولت فيها أن أوجز جوهر فنّه ومذاق تجربته.

ترجمت كذلك «حوريات البحر» (يناير ١٩٧٩) وأعيد نشرها في ١٩٩٥، هي قصص من الأدب الأمريكي الحديث أغلبها يرجع إلى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وأقلّها يرجع إلى ما قبل ذلك. وهي قصص لساروريان، وهمنجواي، وشتاينبك، وفوكنر، وآبدايك وآخرين.

قال صديقي الناقد والمترجم وأستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة د. ماهر شفيق فريد الذي اعتمدت كثيراً هنا، على دأبه في الإحصاء والتقصّي والبصر الدقيق بما يتناول الحديث عنه: «الخرّاط ينجح في أن يترجم كل كاتب من كُتّابه على نحو ينقل مذاقه المتفرّد واستخدامه الخاص للغة. وهكذا فإنّ السجلّ اللغوي الذي يستخدمه في ترجمة ليونارد بيشوب مثلاً لا يختلط بذلك الذي يستخدمه في ترجمة إليوت شتاين. أمّا العقّاد فيترجم پو ومارك وشتاينبك وغيرهم بنفس اللغة العربية الفصيحة الجزلة، لغة كلاسيكية متينة العَضَل وثيقة التركيب، دون انتباه إلى نقلات النغمة، ومواضع التوكيد، والتطعيم الحاذق للغة الإنجليزية - أم هل نقول اللغة الأمريكية؟ - بالمصطلح الدارج، بل العاميّ، بل السوقي، بل البذيء بذاءةً صراحاً في بعض الأحيان.»

يحضرني هنا قول محمد عبدالله الشفقي وهو مترجم ممتاز فقدناه قبل أن يستكمل عطاءه، وذلك في مقالة له عنوانها «سطور من كرّاسة مترجم» (مجلّة المجلّة، سبتمبر ١٩٦٨). يقول الشفقي:

«المترجم الأنانيّ والاستعراضيَ، والمترجم الذي يترجم بلغته هو، سيترجم ديكنز بنفس اللغة التي يترجم بها همنجواي، وسيجعل رنين الكلمات عند الإثنين واحداً، فيا لفظاعة الجرم. . !».

في فترة أحدث، صدر لي «الرؤى والأقنعة» (١٩٩٥) وهي مجموعة قصص قصيرة لروب جرييه، وكليزيو، وناتالي ساروت، وآرابال، وبكيت، وجويس، وديلان توماس، ودورنمات وكولدول وكاميلا خوزيه ثيلا وغيرهم، نشرتُ مجموعة قصص مترجمة عنوانها «ثلاث زنبقاتٍ ووردة» من تأليف مولك راج آناند وآخرين، وذلك في سياق المشروع القومي للترجمة الذي ينهض به المجلس الأعلى للثقافة في مصر.

وفي المسرحية ترجمت في ١٩٥٥، بالاشتراك مع ألفريد فوج، «أنتيجون» لچان أنُويّ (نشرت في ١٩٥٩)، أذكر أنّ كل ما حصلت على ترجمتها من مكافأة كان خمسة وعشرين جنيهاً، جاءني ألفريد فرج في الاسكندرية وقال لي ما معناه أنّ مستقبل المسرح في مصر يتوقف عليّ! فدهشت طبعاً، كان المفروض أن يُخرج حمدي غيث هذه المسرحية للمسرح القومي، ببطولة إحدى الممثلات التي اعتزلت وتحجّبت الآن، وكانت عندئذ في ١٩٥٥، مغمورة نضرة ومنعشة الجمال ولكن المسرحية لم تظهر إلاّ بعد ذلك بسنوات وببطولات أخرى. أمليت على ألفريد هذه الترجمة في ليلتين اثنتين، كان فيها بين الحين والحين يتدخل لاقتراح كلمة يقول أنّها سوف تستساغ على ألسنة الممثلين.

ونشرتُ على صفحات مجلة «المسرح والسينما» (يناير ١٩٦٨) ترجمة مسرحية أخرى لأنُويّ، كلاسيكية الإلهام، هي «ميديا»، أخرجها نبيل الألفي على خشبة «مسرح الجيب» المأسوف عليه.

وكنت قد ترجمت ملهاة «الخطاب المفقود» للكاتب الروائي كاراچيالي مع مقدّمة قلت فيها:

«عندما تستند الكوميديا المكتوبة على اللفتة البارعة، واللمسات الذكيّة اللمّاحة، والبصر النافذ بمواطن السخرية، وضربات المعلّم القاطعة، الموجزة، الكافية، في رسم أنماط الشخصيات. واستثارة التهاويل المضحكة المقنّعة الكامنة دائماً والمختفية دائماً تحت أستار الوقار والجدّ وقوالب الحياة اليوميّة الجامدة التي يكلّ عنها البصر من طول ألفته بها، حتى يأتي الكاتب فيميط عنها طبقات صلابتها. .

وعندما يجسّم الكاتب ما يتناول من مواقف، ويؤدي بها، في حذق الفنان الصنّاع، إلى بؤر

تتركّز فيها فكاهته اللاذعة حتى لتكاد تشع في وهجٍ كاوٍ نفاذ، ويقطع من حدود شخصياته حتى تصبح خطوطها حادّة مصقولة، نهائية، باهرة الوضوح. . .

وعندما يرتكز النص المسرحي ـ في النهاية ـ إلى تحليلٍ متعمّق لأوضاع المجتمع الذي يحياه الكاتب، ورؤيا واضحة ـ تكاد أن تكون رؤيا فاجعة ـ لمهزلة التنظيم الاجتماعي القائم على الخديعة، والنفاق، والتزوير، والاستهتار بمقوّمات الإنسان، وطنين العبارات الجوفاء، والجري الذي لا يرعى حرمةً وراء المصلحة، رؤيا فاجعة تنفجر في سخرية كاوية لا رحمة فيها. . .

«عندها يصبح النص المسرحي عملاً فنياً بارزاً ينهض بذاته، في وسعه أن يستكمل عناصر البقاء في خارج المسرح، فإذا ظهر على المسرح عاش حياته الكاملة الرائعة نابضاً بالحضور المسرحي الذي يكسب حرارة الحركة، ويعطيه وقع التجسيم».

لقيت هذه المسرحية نجاحاً جماهيراً باهراً عند تمثيلها على خشبة المسرح القومي بأبطال عظام منهم فؤاد شفيق وسناء جميل وشفيق نور الدين وعبدالمنعم ابراهيم وحسن البارودي ونور الدمرداش وغيرهم.

وفي الشعر ترجمتُ «عصيان الحلم» (نُشر ١٩٩٥) هو مقدّمة ومقالات ومختارات من الشعر الأفرو ـ آسيوي لسنجَور، ومالك حدّاد، والطاهر بن جلّون وشعراء من اليابان والهند وكثيرين غيرهم. وهي من «فُتات أزميل الورشة» حين كنت أحرّر مجلة «لوتس: الأدب الأفريقي الآسيوي» في الستينيات وما بعدها بقليل، حاولت أن أكسر احتكار الترجمة عن الآداب الغَرْبية وأن ألفت النظر إلى تراث قارتين عريقتين، كما قال ماهر شفيق فريد، ولكن هذه الفُتات الشعري كان من أدعى ما ترجمتُ إلى المتعة وإلى مواجهة تحدّي ترجمة الشعر، بل استحالته أو على الأقل عصيان أحلامه.

ترجمت أيضاً «سيمون دو بوفوار أو مشروع الحياة» لفرنسيس جانسون (١٩٦٧)؛ «الوجه الآخر لأمريكا: الفقر في الولايات المتحدة» لمايكل هارنجتون (١٩٦٨)؛ «تشريح جثة الاستعمار» لجي دي بوشير (١٩٦٨)؛ «نحو التحرير: فيما وراء الإنسان ذي البعد الواحد» لهربرت ماركوز (١٩٧٢)، وكلّها صادرة عن دار الآداب، جهدت فيها أن أحرص على شيئين معاً: الدقّة والأمانة الكاملة للأصل، بقدر ما تسع الطاقة والمقدرة، مع نصاعة العربية وبلاغتها وأن أطوّعها بالتجديد في تراكيبها وسياقاتها، أسوةً بأسلافنا المترجمين القدامى في عصور الترجمة الذهبية.

كذلك أصدرتُ عن دار شهدي للنشر «الإسلام والاستعمار : عقيدة الجهاد في التاريخ الحديث» (١٩٨٥) لرودلف پيترز. وإن كانت الترجمة لا تحمل إسمي.

لا تقتصر ترجماتي على الأعمال التي ذكرتها فحسب، وإنّما تدخل الترجمات أيضاً في كتب لي من نحو : «من الصمت إلى التمرّد: دراسات ومحاورات في الأدب العالمي» (١٩٩٤) وفيه ترجمات كثيرة عن مونترلان، وپاسترناك، وجولدنج وغيرهم. كما ترجمت مقالة مالك حدّاد «الأصفار تدور في حلقة مفرغة» التي نُشرت في مجلة «المجلة»، في مطلع الستينيات.

أما ترجماتي غير المنشورة، وأغلبها مرقوم على الآلة الكاتبة في أرشيف البرنامج الثاني بالإذاعة، فتشمل مسرحيات «النورس» لتشيخوف، و«سوء التفاهم» و «الحصار» و «المجانين» لكامي، «مسافر بلا متاع» و «بكيت» لأنوي، «عنقاء كثيرة الظُهور» لكرستوفر فراي؛ «سوناتا الشبح» لسترندبرج؛ «انتهت الحرب» لماكس فريش؛ «السلام» لأريستوفان؛ «المخرّب» لسول بيلو؛ «في قلب السنين»لإريك بيركوفتشي؛ «الأسلاف يتميّزون غضباً» لكاتب ياسين؛ «الهولندي» ليروا چونز، «الأقزام» لهارولد پيتر؛ «الطريق البنفسجي إلى حقل الخشخاش» لموريس ميلدون؛ «الولد الحالم» لأونيل؛ « كلمات على زجاج النافذة» لييتس؛ «البروفيسور تاران» لآداموف، «الملك والمتسوّلة» و «العذاب» لچوڤند داس وقد نشرت مجلة «المسرح» ترجمتي لمسرحية جوزيف كونراد «بعد يوم واحد» و«الهولندي» ليروا چونز. وبعض هذه الترجمات يظهر في كتاب بعنوان «الغضب وأحلام السنين».

كذلك تشتمل البرامج الخاصة التي كتبتها وأُذيعت على موجة البرنامج الثاني على ترجمات كثيرة ومنها برامج عن ألبير كامي، وناتالي ساروت، وستفن سپندر، وچان جرنييه، وأندريه بريتون، وتريستان تزارا، وأوجست سترند برج. وفرانز كافكا، وطاغور، وأعلام المسرح الإغريقي في المأساة والملهاة على السواء. وقد نشرت مجلة المسرح أيضاً دراسات ضافية لي عن المسرح اليوناني وعن مسرحيات طاغور فيها فقرات طويلة من هذه المسرحيات. ولي ترجمات شاردة هنا وهناك، لم تجمع، منها مقالة عن «ستانلي كوبريك وأقوال زرادشت» للناقد السينمائي الفرنسي روجيه دي ڤينتر نشرت في مجلة «الأزمنة الحديثة» عدد نوفمبر ١٩٦٨.

في معتقلات فاروق في أبو قير والطور، بين عاميّ ١٩٤٨ و ١٩٥٠ جوّدتُ لغتي الفرنسية، كنت أقرأ كل يوم صفحات من المجلات أو الكتب الفرنسية المتاحة لنا، وأراجع القواميس ونصوص الأجرومية والقواعد والنحو والصرف الفرنسية، وأعلّم نفسي بنفسي عبر كراريس

ضخمة مزدحمة بالمفردات ومعانيها واستعمالاتها وتمارين النحو، وأترجم فقرات أنشرها في «مجلة الحائط» بالمعتقل، وقد كنت أشارك بالنصيب الأوفى في تحريرها وكتابتها باليد وزخرفتها بالرسم أيضاً، وعندما خرجت كان من مباهج الحياة الحرّة أن أقرأ بالفرنسية مباشرةً التي عرفت جمالها مباشرةً كُتّاباً مثل جي دي موباسان وجورج ديهاميل وأضرابهما في طبعات قديمة ورخيصة كنت أشتريها من مكتبات شارع العطّارين بالإسكندرية، الحتّة بقرشين أو ثلاثة، ولعلّ بعضها الآن مما يُعد طبعات نادرة، ومن هذه الكتب ترجمت لنفسي ولمتعتي الخاصة، أشعاراً ومقطوعات جرّبتُ فيها يدي بالترجمة عن الفرنسية.

العلاقة حميمة بيني وبين أحد أقطاب الأدب الفرنسي الحديث (لم أترجم له إلاّ فقرات قلائل) هو مارسيل بروست وإن لم تكن في مثل عراقة علاقتي بشعراء الرومانسية الإنجليزية: شيلي، كيتس، وردزورث، الذين ترجمت قصائد عدّة لهم في ١٩٤٢ لم تنشر حتّى الآن ولا أظنّها سوف تنشر، هذا إلى علاقتي الحميمة بكاتب آخر كثيراً ما أسأل عنه، هو بالطبع جيمس جويس الأيرلندي.

لم أقرأ مارسيل بروست إلاّ متأخراً نسبياً بعد أن جوّدت لغتي الفرنسية في المعتقل بين ١٩٤٨ و ١٩٥٠، وعندما خرجت قبيل مقدم حكومة الوفد، كان في مُكّنتي أن أقرأ في الأدب الفرنسي، قديمه وحديثه، ما لم أكن أستطيعه من قبل. وعرفتُ عندئذ شيئاً من بروست، كما عمّقتُ معرفتي ببودلير ومالارميه ورامبو والسيرياليين الفرنسيين، ترجمت عن الفرنسية قصائد لبودلير ونُشرت إحدى هذه الترجمات في مجلة «الرسالة الجديدة» في العام ١٩٥٦ أو بعده بقليل، أم هي مجلة «التحرير»؟

سُئلت عن بروست وعن جيمس جويس، وقلت في أكثر من موضع أنّ صعوبة الإجابة تتأتّى من استحالتها، في الأول كان اكتشاف الرومانسيين الإنجليز - وأنا بعد في الرابعة عشرة، في العام ١٩٤٠ - كالدخول في أفق ساطع بل صاعق الضوء، قرأتهم وترجمت لهم، بل عشقتهم بنهم وباهتزاز في القلب - لم يحدث مثله بعد ذلك إلاّ في نشوات العشق - ثم عرفت بعدهم الروائيين العظام الروس من أول جوجول حتى تورجنيف مروراً بل سقوطاً في أسر دستويفسكي العظيم وتولستوي بعالمه الرحيب وتشيخوف الذي ترجمت له قصةً بعنوان «في المنفى»، هؤلاء زلزلوا روحي وضربوا في عمق وجداني، أما چويس فقد قرأت له «صورة الفنان شاباً» وقرأت كذلك «أهل دبلن» وترجمت له قصةً منها. وضربتُ في أغوار «عوليس» شيئاً ما، ثم هالتني فلم

أقرأها كاملة إلاّ بعد ذلك، شأنّه في ذلك شأن بروست. مَنْ يستطيع أن يفصل بين تلك الضفائر المتشابكة التي تواشجت مع عناصر قائمة في نفسي من قبلها، كأنّها على استعداد أو في انتظار تلك الدفقات التي لم تكد تطفئ عطشاً مقيماً حتى الآن؟ تتداخل بل تمتزج كل تلك القراءات والترجمات التي هي معايشات بأعمق ما في معنى المعايشة ـ بل تنصهر مع نداءات في دخيلة المرء وتتجاوب كلها معاً، تترسّب تلك المؤثرات، شأنها شأن مؤثرات الحياة الروحية الأخرى ومؤثرات الواقع بكل تعقيداته وتجلياته، الاجتماعية منها والحلمية سواء، وتتواشج جميعاً في بوتقة «حريق الأخيلة» التي لا انطفاء لها.

كما قلت من قبل، في ١٩٥٥ استقلت من عملي بشركة التأمين الأهلية بالاسكندرية، ومنحت نفسي سنة إجازة تفرّغ، كتبت فيها الجانب الأكثر مغامرةً وشطحاً من كتابي الأول«حيطان عالية» (تُرجمت بعض قصصه، بعد أكثر من أربعين عاماً من كتابتها ـ في مجموعة صدرت أول العام ١٩٩٧عن دار Actes Sud بعنوان «رقصة الأشواق La Danse des pas-sions).

في ١٩٥٥ إذنْ وقعتْ في يدي نسخة De Luxe من كتاب پول إيلوار Le Lit La Table فترجمتُه للعربية في محترف صديقي أحمد مرسي الفنان والشاعر الكبير، ظلّ حبيس أدراجي حتى العام ١٩٩٧ أيضاً، فنشرتْ ترجمته كاملةً صحيفة «الحياة» اللندنية ثم نُشر بعد أكثر من أربعين عاماً أيضاً في كتاب في سلسلة «آفاق الترجمة» المتميّزة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة في مصر.

توالت ترجماتي عن الأدب الفرنسي، ترجمتُ، كما قلت من قبل «سوء التفاهم» لألبير كامي، وكتبت عنه، في ذلك المرسم العتيد، وأذكر أنّه في ١٩٦٢ عندما ترجمت عن الفرنسية رواية «فارالاكو» لكاتب غينيّ هو أميل سيسيه، أذكر الآن الراحل العظيم محمد مندور، في شرفة بيته الجميل في منيل الروضة، وهو يستمع إلى صفحتين ثلاثة من ترجمتي ويقرأ الأصل الفرنسي، ثم يطلب إليّ أن أتوقف عن القراءة، فقد عرف أنّ الترجمة في غير حاجة للمراجعة، تلك من سمات الكبار.

قائمة ترجماتي ودراساتي عن الفرنسية قد تكون طويلة، كما سبق أن ذكرت ومنها قصص آلان روب جرييه، ولي كليرزيو، وناتالي ساروت، وآرابال، وبيكيت. ومنها قصائد لشارل بودلير، وبول إيلوار، وجورج شحادة، وإيميه سيزير، وإيڤ بونفوا، وجان كلود سيلبران، وپيير

دينو، وجورج حنين، وچويس منصور.

لم تكن الترجمة الأدبية مهنتي قط. بل كانت غواية فإن لم تكن زوجة فلعلّها أن تكون، مع ذلك عشيقة أو على الأقل رفيقة.

في خلال هذه المسيرة التي إن كانت طويلة ربما لأكثر مما ينبغي، أحسّها قد انقضت خاطفة.. ترجمت عن الإنجليزية والفرنسية أربعة عشر كتاباً منشوراً، وترجمت للإذاعة عشر مسرحيات طويلة، واثنتي عشرة مسرحية قصيرة، وترجمت لمجلة لوتس عشرات من قصائد لشعراء أفريقيين وآسيويين.

***

لماذا الترجمة؟ وكيف؟ هما السؤالان الأساسيان في هذه التجربة.

أما لماذا أترجم فهو السؤال نفسه لماذا أكتب؟

وما أصعب الإجابة عن هذا السؤال.

أترجم - كما أكتب - مدفوعاً بقوة قاهرة، لأنني لا أملك إلاّ هذه الوسيلة سلاحاً للتغيير، تغيير الذات وتغيير الآخر: إلى أفضل ربما، أو إلى أجمل، إلى أدفأ في برد وحشة ما، إلى أروح في حرّ العنف والاختناق، لأنني أتمنى أن أقتحم - بذلك - ولو مقدار خطوة في ساحة حقيقية لا حدود لها ولا وصول إليها، لأنني أتمنّى أن ترتفع معرفتي - ومعرفتكم - بالذات، بالآخر، بالعالم، ولو كان ذلك بمقدار قامة، لأنني لا أطيق أن أتحمّل في صمت جمال العالم وأهواله. المعرفة إذن، والتواصل والشهوة اللاعجة إلى التغيير. هذه فيما أتصوّر الإجابات - وهل ثمّ من إجابة قط؟ وهل ثمّ من إجابة - أيضاً - تستنفد طاقة السؤال؟

الترجمة عندي - كالكتابة - هي سعي إلى المشاركة، وربما هي تخلٍ عن رذيلة ورزيّة قابضة هي حواذ الأثرة، وأسر الأنانية. كم تمنيّت دائماً ألاّ تكون متعتي الخارقة بنص ما - أو بعمل فني، أو بجمال باهر على السواء - قاصرةً عليّ وحدي، هذه متعة تزيد بل تفيض بالعطاء لا بالأخذ، وتثرى وتتسع وتعمّق بالمشاركة لا بالاستئثار، بلا شك، مثل كل مُتع الحب.

هل من ضرورة لإنكار أنّ في الترجمة أيضاً متعة اللعب بالكلمات - وما وراء الكلمات - من طاقة؟

ما أشدّ جديّة هذا اللعب الذي يقع في مكان ما من جوهر العمليّة الفنيّة نفسها: إذ أنّ لعبة

الإفصاح عنْ مكنون الذات ـ وعن خفايا الآخر الذي هو بالضرورة وبالتعريف وجهٌ «آخر» للذات ـ هي لعبة حياة أو موت ، مثل لعبة الروليت الروسية الشهيرة، إن أخطأت فهي التهلكة، وإن وُفّقتَ كتبت لك الحياة.

هل ثمّ شك في أنّ الترجمة إعادة صياغة، إذ يستحيل أن تكون مطابقة، لكنها ليست مجرّد مقاربة، الترجمة إعادة تشكيل للعالم ـ ربّما عالم الآخر الذي أترجم عنه وربّما كان هو عالمي أنا ـ أو ساحةً من ساحاته الفساح (وإلاّ فلم اخترت أن أترجمه ـ هو لا غيره؟) وإعادة الصوْغ، هي أيضاً من محرّكات الإبداع، أي الخلق، خلقاً سويّاً من جديد، إعادة التشكيل إذن نحو الأفضل، الأعدل ، الأجمل والأقرب والأوثق وشيجةً وعُرىً.

لم أترجم قط نصّاً إلاّ وقد كنت أحببته، وهاجني شوق أن يشاركني في المتعة به أهلي وناسي، وتمنيتُ أن يكون فيها ما يحفز ولو قارئاً واحداً إلى التغيير.

أما كيف؟ فهو لبّ التجربة، من داخل آليّات الترجمة.

فالمسلم به إنّه إذا كانت الترجمة خيانة بالضرورة فهي خيانة مبدعة، وهي لا بدّ أن تكون خيانة العشّاق ـ ولا يمكن أن تكون مجرّد نقل، ذلك بالبداهة محال.

المدرستان ـ أو الاتجاهان الأساسيان في الترجمة الأدبية هما من ناحية مدرسة الدقّة والأمانة المطلقة مع الأصل، ومن الناحية الأخرى مدرسة الوضوح والسلاسة وتقريب «المعنى» إلى الأفهام، دون تقيّد بكلمات الأصل.

أما أنا فإنّ إيماني بأنّ العربية لغة فادحة الغنى بل فاحشته، وعشقي لهذه اللغة، وأنّ كنوزها ما زالت تنتظر سبر غورها، وأنّها لغة قادرة، وإرثها ثريّ بالمنجزات شبه المجهولة، ذلك يدفعني إلى أن أنضوي تحت لواء المدرسة الأولى، مدرسة الدقّة الكاملة والسعي إلى الوفاء الكامل بما يحمل الأصل، مهما بدا أنّ ذلك قد ينأى بالترجمة عن تسطيح أو استسهال أو ما يسمّى ـ خطأً ـ بالسلاسة (التي هي بالضرورة خادعة).

إنّ معرفة دقائق اللغة المنقول عنها واللغة المنقول إليها بديهية وضرورية، لكنّها ، كما هو بديهيٌّ أيضاً، غير كافية، إنّ إدراك وتمثُّل السياق الثقافي أو البيئة الثقافية سواء كانت تاريخية أم فلسفية أم غير ذلك، هو من ضرورات الترجمة الحقيقية المبدعة، والمقدرة على الإيحاء بهذا

السياق الثقافي مع اندراج النصّ في السياق الثقافيّ المغاير للمنقول إليها، بكل ما يحمل ذلك من وعي بظلال الكلمات، واختيار المفردة المُثلى من بين المترادفات، واليقظة بإزاء تركيب، أو تتالي أو تضادّ الألفاظ في إطار الجملة الواحدة والسيطرة على الآليات اللغوية ـ الثقافية في الوصل والفصل والتجميع والتفريق، وهكذا من سائر أدوات الصنعة التي تظل مع ذلك جامدة وميّتة ما لم يرفدها إلهام الإبداع الذي لا يمكن فضّ أسراره.

لم أترجم نصاً قط إلاّ وقد كان ديدني السعي إلى الالتزام دقة كاملة في الإيماء إلى الأصل وإلى استلهام موسيقية أو إيقاعية النص الأصلي فضلاً عن الاحتفاء ـ ما وسعني الجهد ـ بضبط وتحديد القصد الأوّل من النص.

ومع ذلك فما أكثر ما سمعت أنّ النصوص التي ترجمتها تُقرأ كما لو كنت قد كتبتها ابتداءً، وما أكثر ما قيل لي إنّ الأسلوب واصطفاء الألفاظ بل ولفّات الجمل كلها «خرّاطية».

نعم. فليست الترجمة أن «تبيع نفسك» للنص الأصلي (وهو مستحيل على كل حال) ولا أن تتبعه حتى لتفقد ذاتك، بل الترجمة الحقّ أن تجد هذا الاتساق الصعب والممتع معاً بين الدقّة في النص الأصلي والمذاق أو النكهة في النصّ المترجم، أي الاتساق بين الذات والآخر بحيث إن لم يندمجا فهما على الأقل متناغمان.

أما عن النصوص التي تُرجمت لي، فإنّ «ترابها زعفران» قد تُرجمت إلى الفرنسية والإنجليزية والألمانية و الإسبانية والإيطالية والسويدية واليونانية. لم تترجم «يا بنات اسكندرية» إلاّ للفرنسية والإنجليزية والإيطالية.

وصدرت لي، بالفرنسية، مجموعة من القصص اختارتها وترجمتها الدكتورة ماري فرنسيس سعد، الأستاذة بجامعة القاهرة، ثم جامعات فرنسا، بعنوان «رقصة الأشواق».

ومنذ قليل صدرت «حجارة بوبيللو» بالفرنسية في سياق «ذاكرة البحر الأبيض المتوسط» ومن ثم فهي تترجم للبولندية، والإسبانية، والإيطالية، والألمانية، والإنجليزية.

هناك قصص قصيرة متعدّدة ترجمت منذ زمن بعيد إلى عدّة لغات منها الإنجليزية والفرنسية بطبيعة الحال بل وحتّى اللغات اليابانية أو الروسية أو الأوزبكية. . لكن لم تترجم رواية كاملة لي قبل «ترابها زعفران»، ولعلّ ذلك يعود إلى نوع الكتابة أو خصائص وسمات الكتابة التي أكتبها وإلى أنّ كتابتي هي أقرب إلى الشعر.

وكما نعرف فمن الصعب جداً ترجمة الشعر، اللغة التي أكتب بها هي لغة شديدة الخصوصية، لا أقول شديدة الصعوبة، بل أقول ربما تستعصى على المترجم الأجنبي الذي لا يعرف من العربية دقائقها أو أسرارها. . ولهذا فإنه يجد نفسه حائراً أمام شعر أو ترجمة نصوص كثيفة أو لها خصائصها اللغوية. .

ليس معنى ذلك أنّ اللغة في حدّ ذاتها شيء مقحَم أو خاص أو بارز أو ناتيء في كتاباتي ـ هكذا أرجو ـ ولكن اللغة وثيقة الصلة بالرؤية نفسها وبالمضمون نفسه وبالسياق الثقافي كلّه.

ومن ثمّ فمن الصعب جداً ترجمة هذه الرؤية بكل دقائقها وإلماحاتها المضمَرة التي تضرب في التراث العربي والإسلامي والقبطي معاً، إلى لغات أخرى، لعلّ (ترابها زعفران) كانت محظوظة. ومع تسليمي بجودة الترجمة بل امتيازها، فيما أعرف، إلى الفرنسية والإنجليزية على الأقل وباعتراف أصحاب هاتين اللغتين، فلا شك أنّها فقدت شيئاً ما في الانتقال من لغتها الأم إلى لغة وثقافة أخرى، وهو لا مناص من وقوعه في مثل هذه النصوص.

◆ حجارة بوبيللو
في متتالية أحمد مرسي

قبل صدور روايتي «حجارة بوبيللو» رَسَم أحمد مرسي، بالحفر، عدّة لوحات أطلق عليها «متتالية حجارة بوبيللو» وعَرَضها بعد ذلك في معرض خاص في «المشربية» عام ١٩٩٥. نفّذها على الخشب، والزنك، و اللينوليوم.

أول ما يبْدَهُ المتلقي هنا ـ فيما أتصوّر ـ هو هذا الاندماج بين جرأة تشكيلية وجرأة مضمونية ـ إن صحّت هذه التفرقة أصلاً، وإنّما أوردها لمجرّد الإيضاح.

في إحدى هذه اللوحات نجد المساحة مقسومة إلى مثلثين غير مستويين وغير منتظمين تحتل أحدهما قامة امرأة عارية ترفع ساقها ـ الساق هي التي تقوم بآليّة القطع إلى مثلثين تقريبيين ـ وفي آخر الساق حلقة كأنّها خلخال واسع أو اسطوانة، بينما تحتل المثلث الآخر عارية أخرى جالسة على ركبتيها مثنية ساقيها تحتها، ولكنها بلا ذراعين، كلتا المرأتين يلتبس عريهما بوجود خط يوحي أنّه طرف ثوب علوي شفيف لصيق بالجسم الذي يحمل رسالة إغواء متنسّك صارم القوّة، وهي تيمة رئيسية في «حجارة بوبيللو» الرواية، حيث نجد أن ديونيزيوس إله الخمر والنشوة والجموح هو الوجه الآخر للإله أبوللو (بوبيللو) إله الموسيقى والعقل والمعرفة والنور الصافي.

وفي خلفية هذه اللوحة قبّة كنيسة من طراز بناء ريفي أقرب إلى السذاجة المعمارية وعليها صليب قبطي مورق الأطراف، فها نحن قد تجاوزنا آلهة اليونان إلى نوع من القدسية المصرية أساساً والشعبية على وجه أخص، سوف نلاحظ أنّ العارية ـ الكاسية ذات الساق المرفوعة المتحدّية والتي اختفى أعلى رأسها على خط تجريدي قاس، تستند إلى الأرض بذراع واحدة وحيدة تنتهي بيد مبسوطة الأصابع متشبّثة بتراب هذه الأرض، بقوّة، وإصرار، ومع ذلك فإنّ هذه الرمزية الواضحة لا تنفصل عن رسوخ القيم التشكيلية التي تكوّن قاعدة اللوحة، وترسو عليها، في تمكّن وشدّة أسر صروحها الأنثوية الشامخة، ما من فصل ممكن بين سلّمي القيم هنا،

كما في سائر أعمال هذا الفنان الأخيرة.

في حفر آخر على الزنك نجد تنويعاً على هذه القامة الأنثوية المستندة إلى الأرض، وسوف نجد، كذلك، تردّداً متعدّداً لنغمة المثلث - بين المقام الكبير والمقام الصغير إذا صحّت الاستعارة من الموسيقى - نراه فسيحاً يشغل نصف اللوحة، كما نستشفه صغيراً في أكثر من نغمة وعلى أكثر من مقياس، وفي الطرف الأيسر من اللوحة قامتان - طالما تترددان في أعمال مرسي وتخطيطاته - هي قامة المرأة والرجل - يكادان أن يتجرّدا من إيحاءاتهما الجنسية السافرة وإن ظلا يحتفظان بقسماتهما الواضحة، وبينهما ما يشبه التسارّ - أو التراحم - أو الحوار الحميم، وليس في خلفية اللوحة إلاّ فراغ فسيح - هو إلى السكون الصافي والسلام المليء أقرب منه إلى الخواء، مجرّد الخواء.

ليست محفورات متتالية حجارة بوبيللو ترجمة للرواية، ولا مجرّد تصوير «إلستراسيون» لها، بل هي عمل فني مستقل برأسه ومواز لعمل فني آخر مستقل بذاته ومواز بدوره (بمجرّد أن وُضعت له المحفورات أصبح موازياً) بينهما نسبة وقربى لا معدى عنها.

في هذه المجموعة تنويعان على رأس وسمكة - تذكرانني على نحو معين بلوحة الوجه والشمعة في «متتالية كافافي». وبينما نجد الوّجه - أو الرأس - هنا راسخاً ثابتاً مفتوح العينين على تأمّل بعيد، نرى السمكة كائناً متوفّزاً يقفز بنوع من العرامة - بل الشراسة - إلى أعلى، فاتحاً فاه عن أسنان كأنها أسنان القرش، مثلثات صغيرة وحادة ونهّاشة.

ما هو التساوق بين السلام الأبوللي في الوجه وبين الجموح المتنزي الديونيزي في السمكة، بين هذا التصوّر التشكيلي وبين تيمة الرواية؟ إنّا أسأل هنا عن التساوق لا عن التطابق، عن التجاوب التشكيلي - في مجاله الخاص - مع المحور الروائي الذي مجاله اللغة أساساً بما تحمل من طاقات خاصة بها - مهما أضمرت في طيّاتها من قيم تشكيلية أيضاً.

التنويع الأول حيث السمكة الواثبة على الجانب الأيمن من اللوحة، فيه نوع من الصفاء، رقّة الخط، وهدوء الإيحاء، بينما نجد أنّ التنويع الثاني - والسمكة هنا على الجانب الأيسر - حتى وإن كان التنويعان متطابقين تقريباً، فيه كثافة مظلّلة في نسيج الخلفية - كلاهما حفر على الزنك - وخطوطه أوثق وأقوى وأكثر سمكاً وثخانة من غير أدنى جفاوة أو غلظة.

فهل في هذا «التساوق - التفارق» مرّة أخرى، دلالة معيّنة؟ هل فيه إيماء مرّة أخرى إلى «التراسل - التضاد» بين أبوللو وديونيزيوس؟

تتكرّر نغمة المثلثات ـ على اختلاف مقاماتها وتوزّع هارمونياتها ـ في حفر ثالث يضم هاتين القامتين الأنثويتين ـ عاريتين كاسيتين معاً، ناهدتين بأثداء مليئة خصيبة، منزوعتي أعلى الرأس، كما عهدناهما من قبل، إحداهما شامخة الرأس، صرحية الجسم، متشبّثة بذراعها الواحدة تقبض يدها على ركن من الأرض، بينما الأخرى لا تقل عنها صرحية أو جسامة أو جسدانية نحتية، لكنها، فيما يلوح، في غمرة حوار مزدوج.

هل هو الحوار الأساسي في هذه المتتالية، كما هو في تلك الرواية؟

مما له دلالة في زمننا الرديء أنّ الناشر لم يستطع أن يضم اللوحات العارية في صلب الرواية، توجساً وتحوّطاً وتقيةً، واكتفى بأنْ وضع في الكتاب بقيّة اللوحات «البريئة». لعلّ له عذراً، فليس مطلوباً من الناشر أن يكون شهيداً في كل الأحوال.

هل ثمّ براءة أكبر من براءة الجسم العاري وخاصة في هذه الصياغات صارمة التزهّد وصافية التنسّك؟ ليس فيها شبهة بذاءة، ولا حتّى مجرّد عضوية الجسد، بل فيها تجريد مُوحٍ وقاسٍ، لكن موجة الظلامية تهدّد بأن تجتاحنا.

فإذا كان للمثلث الدور الأكبر ـ أو يكاد ـ في تكوين هذه المحفورات، فإنّ للدائرة وأجزاؤها دور ـ لا يقل أهمية ـ في تدويرات الأثداء والبطون، وللخط المستقيم تقريباً نصيب في التشكيل.

وهو ما يتبدّى في محفورة هي إلى الأيقونة أقرب، خلفية سوداء كاملة السواد تنبثق أو تنسال منها خيوط بيضاء من نور تحدّد وجهاً نسائياً فيه قدسية هادئة لكنّه غير مستقيم الملامح، ثم نتوء يمكن أن ترى فيه انسياباً لجدائل الشعر أو اختلاطاً بكيان آخر، وثم وراء الوجه ما يوحي لي بأنّه فقمة فاتحة فاها، أو هي حيوان سواء كان بحرياً أو سماوياً، فيه نيّة افتراس غير خفيّة.

هل هذا الامتزاج بين أنثوية إلهية من ناحية وبين كائنات أخرى، وحشية وإلهية مرّة أخرى، هو تراسل نغمي مع إحدى تيمات «حجارة بوبيللو» الأساسية؟ أم أنّ هذا التأويل يأتي من انحيازي أنا، وإن كانت له مشروعيته مثل أي تأويل آخر؟ مع أنّه من المسلم به أنّ التأويل ـ بدوره ـ يندرج في سياق مختلف عن سياق القيم التشكيلية البحتة التي تكوّن العمل الفني.

في هذا السياق نفسه ـ تأويلاً أو تشكيلاً ـ تأتي (على اللينوليوم) محفورة «القرد الإلهي» (هذه التسمية من عندي) الذي يفجؤنا برسوخ صلد بالأسود في قلب فراغ قابض بالأبيض، الخطوط التي هي في الوقت نفسه كتلٌ سوداء، صمّاء تقريباً، لا تخففها إلاّ لطشات أبيض متناثرة صغيرة، تبدو للعين غير المدرّبة عفوية وتلقائية ـ هي كذلك بالفعل ـ ولكنها تلقائية تلهمها دربة

طويلة لعلّها غير واعية وغير متعقّلة تماماً، وهي حركة تشبث ذراع «القرد المؤلّه» وساقه، بما يبدو أنّه قائم عمودي أو حبل سميك مضفور، وفي نظرته الإنسانية التي توشك أن تكون فوق إنسانية، ديناميّة كامنة، حوارٌ درامي مضموني ينضاف إلى أو ينبع من الحوار الدرامي التشكيلي البحت بين الأبيض والأسود أو بين الكتلة والفراغ، أو بين الخطوط الكثيفة المستقيمة وبين ما يتخلّلها، أو يخفّفها، من تنويعات هندسية مغايرة.

سوف نجد هذا الحوار مأخوذاً في وجهه العكسي، حيث يسود الأبيض خلفية المحفورة أو يجتاح صلبها، ولا يأتي الأسود (المستقيم المقوّس) إلاّ على سبيل التضايف ـ وإن كان أساسياً في تكوين اللوحة التي أحبّ أن أسميها لوحة «الأعمدة اليونانية» أو «البيزنطية النقية».

إذا كانت بعض إيحاءات القامات أو التماثيل في محفورات ولوحات أحمد مرسي تشير إلى خصائص «رومانية» فإنني أميل إلى أن أرى فيها روحاً هيلنستية قوية بأكثر كثيراً من صرامة وقالبية التشكيل الروماني الجهم، لكن هذه الأعمدة هنا ليست صروحاً نحتية بقدر ما هي انبثاقات لأشواق روحية: أي ليست فيها خارجية الثبات الرخامي بقدر ما فيها من اهتزاز التوق الإنساني، هي مبتورة الأكاليل، تقعي عليها كائنات شبه إنسانية كأنّها أحجار الشطرنج، أو تخليطات الوهم، معاً، تغمرها قوًى توفّز داخليّ، اللوحة كلّها كأنّما تسبح ـ في الوقت الذي هي فيه راسية ثابتة ـ على أرضية متموجّة من كثبان رمل بيضاء محدّدة بتقوسات الخط الأسود متراوح الثخانة، ومن بينها تبدو ساقان مبتورتان متحرّكتان وليستا مجرّد شلوين، كأنّي بهما ترفعان هذه الصحراء مقوّسة الكثبان، وهذه الأعمدة مستقيمة الترنيم.

الإيحاءات التي يقال إنّها «رومانية» ـ أميل إلى أنّها بيزنطية بل مصرية قبطية ـ تتبدّى، بقوّة، في ثياب سابغة ضافية ترتديها قامة نسوية بيضاء ملفلفة بالسر في ازدواجية تقابلها قامة ذكورية عارية سوداء، في أيقونة ثنائية الجناحين يؤلّف بين شقّيها فراغ أبيض، وتؤطّرها خلفية سوداء في الطرفين.

◆ حجارة بوبيللو
في طُليطلة تجربة فذّة

عندما خطوت أولى خطواتي، في مايو ١٩٩٩، عَبْر عتبة مقر «مدرسة الترجمة في طُليطلة» Escula de traductores de Toledo أحسست بشعور من الرهبة ونوع من الاحترام العميق لماض عريق، فقد كنت أعرف أنّ هذا المقرّ مُقام على أنقاض قصر لأمير أو حاكم عربيّ من أيام الأندلس الزاهرة البائدة. وبالفعل تفضّل الصديق جونزالو فرناندز بأن أشار إلى بقيّة حائط تاريخيّ هو كل ما بقي من القصر المنيف، وقد سُلّطت عليه أضواء كهربائية وأقيم أمامه سياج قصير من زجاج، فبدا كأنّه حضور ساطع وكامن وما زال منيراً، كأنّه من أسس ثقافة استوعَبتْ ماضيها و شيّدت عليها بناءً عصرياً يموج بالحياة والجمال، على المستوى المعماريّ والتكنولوجيّ الحديث وعلى المستوى الشعريّ المجازيّ في الوقت نفسه. وكنت أعرف إنجازات مدرسة طُليطلة للترجمة التاريخية التي تفاعلت فيها حضارات وثقافات العصر الوسيط تفاعلاً خصيباً.

كانت «المؤسسات الأوروبية للثقافة» قد تبنّت مشروعاً ضخماً تحت اسم «ذاكرة البحر الأبيض المتوسط» ترعى فيه ترجمات لأعمال روائية أو أتوبيوجرافية، لكُتّاب من البحر الأبيض المتوسط، إلى عدّة لغات أوروبية، وكان قد وقع اختيارها على روايتي «حجارة بوبيللو» لكي تُدرج في هذا المشروع، وقامت المؤسسة، والمدرسة، بدعوتي إلى طُليطلة للاشتراك في حَلْقة متخصصة مكوّنة من أربعة مترجمين لهذه الروايات هم هارتموت فيندريش للألمانية، وبول ستاركي للإنجليزية، ومارتا سيرا للأسبانية القطالونية، ويولانتا كوزتوفسكي للبولندية، وكانت الترجمة الفرنسية قد صدرت بالفعل، أما ليوناردو كابيزوني فقد اعتذر عن الحضور، وكان قد ترجم لي من قبل «ترابها زعفران» و «بنات اسكندرية» للإيطالية ترجمةً أجمع كل من عرفها أنّها رائعة.

على مدى يومين أو ثلاثة من النقاش الجادّ والأسئلة المتلاحقة من المترجمين الأربعة الذين

تحلّقوا حولي في قاعة جميلة وهادئة ومشمسة من «مدرسة طُليطلة للمترجمين» وأمطروني بوابل من الاستفسارات والاستيضاحات، من حيث اللغة ومن حيث الدلالات ومن حيث البنيةً الروائية، أدركتُ فجأة أنّ هذه الرواية التي كنت أظنّها رواية «سهلة نسبياً» هي رواية مُركّبة، لها أبعاد لم أكن قد عرفتُ مداها عندما كنت أكتبها من سنوات، في حُميّا الخلق الفنيّ والامتثال للإلهام الداخليّ. كانت أسئلة المترجمين الأربعة بمثابة ضوء جديد نابع من النص الروائيّ بالطبع ولكنّه كان مُضمراً وكامناً وقائماً في الأساس من الروايةَ بحيث لم أكد أحسّ به أثناء الكتابة الفعلية، كأنّه بالضبط مثل بقيّة حائط القصر الأندلسيّ العربيّ القديم، وقد سُلّطت عليه أضواء جديدة.

كان الصديق هارتموت فيندريش قد زار موقع الرواية في الطرّانة، قرية جدّتي لأمي، وصوّر كوم أبوبيللو، أو حجارة بوبيللو، وعَرَض علينا لوحاته الفوتغرافية Slides عبر البروجكتور، ورأيت كم جار الزمن (نصف قرن تقريباً) على معالم الطرّانة القديمة وكيف دخل «التحديث» والأبنية الجديدة عليها، وإن ظلّ جوهرها قائماً وراسخاً مرّة أخرى مثل بقية حائط القصر العريق.

أليست حجارة بوبيللو هي نفسها أنقاض معبد أبوللو القديم الذي كان يعمر هذا الموقع، كما أثبت المؤرخون؟

أليست هذه الرواية نفسها ترنيمةً ـ بشكل ما ـ لديونيزيوس إله النشوات الحسيّة والعربدات والثمل على أنقاض أبوللو إله العقل والنور والموسيقى المتوازنة؟

تجربتي مع المترجمين الأربعة في طُليطلة، أضاءت لي هذا المعنى الذي كان يسري في الرواية مسرىً خفياً دون أن أدركه إدراكاً عقلياً واضحاً أثناء كتابتها، إذ شُغلتُ بحكاية الأحداث اليومية لأهل القرية في آخر الثلاثينات وأوائل الأربعينات من القرن العشرين، كما شُغلتُ بتأملات وذكريات الرجل الكهل الذي كتبها في أول العقد العاشر من ذلك القرن (١٩٩١).

ذلك كان مدار بحث ورشة العمل المثمر في طُليطلة، بما فيها من مناقشات لتقنيات الترجمة، وتحليل لأشخاص الرواية، وأحداثها، وتتبُّع للواقعيّ فيها إلى جانب الشطح الفانتازيّ والجموح النصيّ السيرياليّ المندمج مع سرد للأحداث والذكريات التي تدور في قرية من قرى دلتا مصر وفي زمن يتجاوز زمنها التاريخيّ الواقعيّ، ويطمح إلى أن يتصل بزمن الآلهة أبوللو وديونيزيوس، أو على الأرجح، حورس إله العقل ووضع الأمور في نصابها وميْن إله الشبَق والحسيّة والشطط.

هذا تعلّمته أيضاً ـ أنا كاتب هذه الرواية ـ من مدرسة طُليطلة.

◆ المرايا (*)

«فن الكتابة عندي هو التجريب المستمر ، المغامرة ، نشدان المجهول ، السعي إلى التعبير بل إيجاد الجمال الكامل في الوجود وأهواله ونشواته ومسراته ، البحث الدائم عن الحب والعدالة والحرية والكرامة».

هل هذا ينسحب على البحث الدائم الذي أطلقت عليه «عبر النوعي» في الرواية، القصة ، الشعر، الفن التشكيلي؟

عمّ أبحث؟ سؤال عن لبّ ما أكتب . بمعنى أنه حتى عندما أحاول أن أقرر الآن عمّ أبحث ، فأنني لن أفيَ أبداً بما أعني إلا عبر الكتابة نفسها ، أعني بهذا في حقيقة الأمر أن المسألة تتعلق بمعايشة النص : الكتابة والحياة معاً ، وليس بالتقريرات عنه وإن كانت التقريرات الخارجية طبعاً تضيء أو من المفهوم أو من المنشود أو المأمول أن تضيء جوانب من هذا النص المكتوب ، فالبحث كما قلت هو بحث يكاد يكون مستحيلاً بمعنى أنه بحث متصل لا أتصور أنه يصل إلى إجابة كاملة شاملة وافية ، بحثاً عن هذه القيم ، يخيل للمرء أن هذه القيم ابتُذلت لأنها تُستخدم كثيراً في غير موضعها : الحب ، الحرية، العدالة ، الكرامة، ما هي الكرامة؟ هي العدل والحرية والمحبة؟ أهذه كلمات قد ابتذلت ، أم تظل - بفعل الفن أيضاً نضرة حية ، المهم عندي في الفن أن نعيد إلى هذه القيم شيئاً من بكارتها ، من الدهشة بإزائها ، من حرارتها ، هذا البحث هو أيضاً سعي إلى إعادة الحرارة والحيوية لقيم هي دائماً قائمة ، هي دائماً موضع البحث وموضع الإشكال ، فإذا وفق كاتب أو فنان ولو بمقدار خطوة واحدة في البحث فإن في ذلك نعمة لا تُقدّر . . !

في هذا السياق يمكن أن أقول عن الكتابة إنها لحظة واحدة ممتدة في العمق ، ربما في المدى ،

(*) مستخلص منقّح ومعدّل من برنامج تليفزيوني بالعنوان نفسه ، من إعداد أحمد الشهاوي وهند القاضي ، وإليهما أدين بما حفزته أسئلتهما الخصبة من استجابات عندي .

ربما في التنوع ، ربما هي لحظة واحدة قد تكون بمثابة أبد من الزمان . بمعنى أن النُشْدان أو السعي والتحقُّق هو في النهاية واحد، كلنا في نهاية الأمر نكتب كتاباً واحداً لكنه ليس متكرراً ، كتاب أو مسعى نبحث فيه إلى أبعد فأبعد فأبعد ، نتقصى جوانب لم نكن قد رأيناها من قبل ، نتكشف أرضاً لم نكن قد وطأناها من قبل وهكذا ، لكنها في النهاية قد تصل إلى ثمار . أتصورها طبعاً بطبيعة الحال ثماراً يجمعها هذا الإطار الواحد ، هذه المنظومة من الرؤى والقيم والتقنيات والتشكيلات التي تتناغم أحياناً ، تتنافر أحياناً ولكنها بمعنىً ما ، واحدة ومتنوعة ، واحدة ومتكثرة بالأسلوب الفلسفي .

قلت في غير هذا الموضع : «ليس في كتابتي حنين إلى الماضي بل هناك استيعاب تام وتوحُّد بين الطفل والمراهق والكهل ، بين الواقعيّ والمتوهَّم ، بين أنا والآخر ، إننا هناك جميعاً في وقت واحد»، فما مفهوم الزمن عندي؟

كأنما الزمن عندي لا يوجد . كأنما هو موضع التحدي المستمر ، كأنما مقولة الزمنية نفسها ، في كتابتي ، تنتفي . لا يوجد ثَمّ ماض قد مضى واندثر . لا يوجد حاضر ، لأن الحاضر متقلب ومتغيِّر باستمرار . الماضي ماثل قائم وراهن . ذلك أن الكتابة فنٌ بشكل عام مهمته ، في تصوري، هي تدفق هذه الحياة المتصلة المستمرة على ما مضى بحيث يبقى حاضراً حياً . ليست المسألة مسألة استعادة ذكريات ، مسألة الذكريات نفسها منتفية ، وإنما هي مسألة معايشة جديدة ، وربما ذكر لما مضى ، كأنها تعيد خلق الماضي من جديد دون أن تخرج عن أنه بالفعل قد حدث ، سيحدَث ، وكأنما سيحدث باستمرار .

الماضي هو إبداعات جديدة .

أظن أن ذلك ، بشكل ما ، ودون إدعاءات ، يتصل بالمسعى المصري العريق المتصل عند المصريين القدامى : تحدي الزمن ، تحدي الماضي ، تحدي الموت . الخلود وبناء الأهرامات ، إن الصُوَر ، المُبدَعات الحسية في مقابر المصريين القدامى توحي بل تؤكد أن الموت لم يحدث . وكأنما مشاهد الحب والقنص والصيد والرياضة والمآكل والمشارب وأنواع المتعات كلها موجودة في حياة الميت الذي لم يعد ميتاً بهذا المعنى ، بل أصبح حياً ، كأنما الماضي قد انتفى ، كأنما مقولة الزمنية قد انتفت ، ربما كان هذا وراء بناء الاهرامات التي تتحدى الفناء ، وتتحدى الماضي ، هي قائمة باستمرار .

قد يتصل بهذا ، على نحوٍ ما ، واقعة لعلها طريفة أو غير مألوفة ، هي روايتي «أضلاع

الصحراء» صدرت عام ١٩٨٧ بعد أن كنت قد كتبتها في منتصف الخمسينيات ولكن ذلك لا ينطبق على «أضلاع الصحراء» فقط ، صدور كتاباتي ليس مرتبطاً بوقت كتابتها على الإطلاق ، هناك فترة احتشاد ضروري مستمر . فلم أنشر ، إلا في فترة متأخرة كتاباتي من القصص القصيرة التي كُتبت في الأربعينيات وربما في آخر الثلاثينيات ونشرت في السبعينيات . لأنه لم يكن عندي شهوة النشر في حد ذاتها . وإنما هي شهوة أخرى ، هي شهوة البحث عن مرحلة من النضج كأنها لا تأتي قط ، كأنما أنا استمر في البحث عنها . ومن ثم فإن الاحتشاد الطويل هوَ الذي يؤدي إلى تأخير طباعة أو صدور بعض كتاباتي . لكن هذا لا ينفي أيضاً أن هناك لحظات من الإلهام المفاجئ التي تنقضّ أو كما لو أنها تنقضّ عليَّ في أثناء الكتابة دون أن أكون بشكل واعٍ محتشداً لها أو حتى متصوراً لوجودها . تأتي كأنما تفرض نفسها في اللحظة التي أكتب فيها ، وفي هذه الحالة أمتثل لها طائعاً منصاعاً لها ، لا أقاومها بل أجد أنها كما لو كانت ضرورية بل هي بالفعل حتميّة .

هذه عندي طبيعةٌ أو تكوينٌ أو نوع من النزوع الذي يمزج بين شيئين ، الاحتشاد ، التأمل ، التدبُّر ، التخطيط المسبق الداخلي ، والعفوية ، التلقائية ، الانصياع للحظة الإلهام ، أعتقد أن هذا المزيج بنسبة كبيرة على الأقل ، هو المزاج الذي أحبه وأعمل به .

ليس عندي ماضٍ أو حاضر ، هي نغمة أو جملة موسيقية متواصلة متصلة .

ثمّ ما أظنه مهماً وهو أنني لا أتوقف بالفعل عن الكتابة ، الكتابة لها معنيان أو مستويان أو تجليان إذا صح هذا التعبير ، لكن الكتابة في داخلي مستمرة ، في أي لحظة من اللحظات ، كأنما أكتب ، كأنما أرقب العالم وأكتبه وأصوغه وأعيد تشكيله بكلمات ليست متحددة نهائية وأحياناً شديدة الحضور ، ثم تأتي اللحظة التي لا أستطيع أن أقاوم والتي لا أعرف متى ولماذا وكيف تأتي ، عندئذ أعكف على الكتابة في نوع من الغياب أو ما يشبه الفَنَاء عند الصوفيين . هذا التكوين هو الذي يتيح لي ، أنني لا أتوقف. وأن استمر ، وأن أتوقف عن الكتابة الفعلية في الوقت نفسه ، انقطاع واتصال ، استمرار وتوقُّف ، هذا أيضاً من سمات الفن . أتصور أن الفن بالفعل هو سيد المتناقضات ، الفن هو الذي يستطيع أن يطوّع التناقض ليصنع منه تناغماً وتناسقاً ليس هو التناسق التقليدي بطبيعة الحال وإنما تناسق متجانس ومتنافر في وقت معاً. إن صح هذا التعبير .

هنا سأرجع مرة أخرى إلى نفس القطبين : أعني قطبي العمدية أو القصدية من ناحية ، والتلقائية أو العفوية من ناحية أخرى . لا أعتقد أنني أعرف تماماً إلى أي مدى سأكتب وإلا فلن أكتب ، إذا كنت أعرف ماذا سيُكتب فلماذا أكتب ؟ ما دمت قد عرفته . لكن هناك معرفة ، في

الوقت نفسه ، معرفة غائمة غير موعى بها ليست واضحة ، ليست محددة ، الفن هو متعة اكتشاف المجهول وبالتالي فلا أدري إلى أين سيُفضي بي ، وإن كان عندي إحساس ، معرفة ، أو حَدس إلى أين . بشكل عام جداً . هناك مفاجآت لا شك ، وأظن أن هذا من متعة الكتابة ، المفاجأة التي تبدو ليست عشوائية ، ليست اقتحاماً ، ليست نتوءاً أو نشوزاً ، إنما هي عضوياً مندمجةٌ في المسعى الكتابي كله وإن كانت غير محسوب حسابها من قبل .

معظم الأجناس الأدبية ، منذ البدايات الباكرة أظن أنني كتبت فيها . في البداية كتبت ما يشبه الشعر ، ما تصورت أنه شعر ، بدأته في الثامنة أو التاسعة من العمر ، صبياً طموحاً وغريراً ، كتبت قصة قصيرة ، أعدت تشكيل ما قرأته في مقالات . كتبت في تلك السنّ ، ما تصورت أن فيه شعراً وفيه قصة أو فيه سرداً أو فيه ما يشبه التفكير أو التأمل أو إعادة الصياغة . هذا يحدوني الآن إلى أن أتساءل : ما هي الكتابة؟ ما هو الفن؟ ، أتصور أنه إعادة تشكيل الوجود ، إعادة تشكيل العالم الخارجي ، والعالم الداخلي . ومن ثم فليس ثمّ جنس أدبي واحد يفرض نفسه عليّ . حتى القصص القصيرة التي كنت أظن أنها اكتملت في البداية لم تكن تتسم بصفات القصة القصيرة المألوفة في ذلك الوقت ، بعض قصص «حيطان عالية» كان فيها أولاً ، ما يمكن أن نسميه النَفَس الشعري ، فيها أيضاً وقوف أو تلبُّثٌ عند لحظات معينة وهو من تقنيات السرد الروائي الطويل . أعتقد أن «حيطان عالية» كسرت مواضعات القصة القصيرة كما كان يتصور أنه مواضعات الجنس الأدبي المعترف به أو المكرس ، أعتقد ، أو آمل ، أن هذا ما زال مستمراً عندي طول الوقت . لا يخضع النص الذي أكتبه ، فيما أقدّر إلى مواضعات مسبقة أيا كانت . طبعاً تندرج في سياق إطار عام ، ويمكن أن يُجدد هذا الإطار أو تُضفَى عليه حياة جديدة ، هذا ممكن . لكنه بالتأكيد لا يسير على نهج الاستنساخ أو التقليد أو الاتباع ، وإنما المتعة في الكتابة هي في هذا الاختراق أو الانتهاك للمواضعات السابقة .

ومع ذلك ، وفي سياق الانقطاع والاستمرار في ذات الوقت ، فقد حدث أنني توقفت ـ بمعنىً ما ـ عن الكتابة ، والأصح أنه كان توقفاً عن النشر ، بعد «حيطان عالية» لمدة ١٣ سنة إلى أن صدرت المجموعة الثانية «ساعات الكبرياء» عام ٧٢ .

لا أتصور حتى الآن سبب هذا التوقف إلا في حدود . كما لو أنني ، عندئذ كنت غير راض عما كتبت أو ما أكتب . أو لعله كان انتظاراً أو ما يشبه اقتناعاً داخلياً بأن ما يمكن أن أكتب هو ما أرضاه ، كانت تلك الفترة الطويلة فترة احتشاد . في تلك الفترة لم أتوقف عن «الكتابة الأخرى»

أو ما أسميته «الكتابة السرية» أعني الكتابة في حيّز الإمكان ، الكتابة في الروح وليست على الورق ، لم أتوقف عن ممارسة النشاط الثقافي العادي : محاضرات، ندوات، ترجمات ،إلى آخره . كان هذا يحدث باستمرار . لكن ما نسميه الكتابة الإبداعية سواء سرداً أو شعراً أو نثراً إلى آخره ، كانت فيما أظن تحتاج إلى تلك الفترة ، يعني كانت تستوي على نار هادئة .

دونت منها الكثير وتخلصت من الكثير ، تخلصت من كتابات كثيرة رأيت أنها «تدريبات» أو ما يسميه الغربيون صبيانيات . وثم كتابات بعد أن تخلصت منها حاولت أن استنقذها . كانت تلك عملية معايشة مستمرة ، مجالدة مستمرة ، وفي الوقت نفسه متعة مستمرة ، وهو تحقق تدريجي ليس كاملاً لكنه متصل .

كانت المجموعة القصصية الأولى كلها نتيجة لهذه العملية ، عملية التخلص من هذا الزائد الفضونيّ غير المرضي عنه، لم أنشر في المجموعة الأولى إلا ما استطعت أن أطمئن إليه بقدر ما ، وهو القدر الذي يمكن أنه ، على أي حال ، سأقبله . هذا ما حدث حتى الآن . بعض قصص «حيطان عالية» كُتبت أكثر من ٢٠ أو ٣٠ أو ٥٠ مرة : كانت تلك إعادة صياغة ، إعادة صياغة باستمرار . في شبابي الباكر لم يكن عندي ما يشغلني غير أن أمسك النص أحذف كلمة وأحط كلمة إلى آخره ، يعني ورشة ، كنت أبنيها ، علّمت نفسي بنفسي فيها ، أو أنضجت عملي فيها بنفسي ، دون مرشد إلا القراءة والثقافة بشكل عام . بعد هذا لم تكن هناك صعوبةٌ ما في الكتابة بمعنى أن ما أكتبه الآن في المسودة هو ما يُنشر ، كأنما وصلتُ إلى مرحلة الصنعة الكاملة المتقنة، وفي الوقت نفسه الرؤيا الكاملة المتجددة ، بمعنىً ما ، لأنه ليس ثَمَ شيء كامل بطبيعة الحال .

عقب هذه الممارسة ، المجالدة ، المعايشة الممتعة أصبحت الكتابة توشك أن تكون فطرة ثانية، الفطرة الثانية تتكون من الخبرة الطويلة ، ليست هي الفطرة الأولى الساذجة الخام بل هي فطرة يمكن أن نقول عنها إنها مصقولة مثقفة بالمعنى الأصلي لهذه الكلمة ، وفي الوقت نفسه ليست هي الصنعة ، الصنعة موجودة مضمرة ، أتصور أن ذلك هو بالفعل ما قد حدث.

تأتي بعد ذلك فترة الاعتقال في الشباب المبكر ، في سنة ١٩٤٨ . هي فترة محتشدة . أولاً كانت فترة تَفَتُّح الآفاق أمام مستقبل مرجو تتحق فيه لمصر وللوطن أشياء كنا على استعداد لأن نضحي في سبيلها ليس فقط بحريتنا بل بحياتنا : الكرامة والعدل والحرية وإنهاء الاحتلال الإنجليزي ، وإنهاء الاستغلال البشع للشعب ، كان هناك هذا الضوء الذي يغمر الحياة حتى في داخل السجن بحيث كان السجن محتملاً وأحياناً خصيباً في الإمكانيات، طبعاً الحرمان من الحرية

بأي شكل من الأشكال ولأية لحظة من اللحظات موجع ومُدانٌ ومرفوض أساساً. مقابل هذا الحرمان من الحرية كان هناك التطلع إلى الآفاق المشرقة، الآمال ، الثقة ، التفاؤل ؛ هذا ما نفتقده الآن بشكل كبير واضح ، أتاحت لي هذه الفترة لحظات طويلة من تأمل الذات لم تكن متاحة في غمار العمل السياسي والوطني والسري وكسب العيش وكسب الثقافة معاً. لم تكن متاحة بالقدر الذي أتيحت فيه في المعتقل ، حيث كانت هناك ساعات طويلة من لا شيء ، لا شيء معناها انه لم يكن هناك أي عمل ، لذلك حولنا هذا «اللاشيء» إلى عمل داخلي للتأمل والتفكير .

في روايتي «طريق النسر» تفاصيل هذه الحكاية. من الأشياء التي كانت مهمة في فترة الاعتقال : التعامل أو التعايش مع صنوف من الناس والشباب وغير الشباب ، العقليات المختلفة ، الرؤى المختلفة ، السلوكيات المختلفة ، في حيز مغلق إلى حد ما ، وليس حيزاً مفتوحاً كالحياة في خارج المعتقل . وبالتالي كل شيء مضروب في ١٠ ، مضاعف ؛ السلوك الذي يبدو في الحياة الخارجية مقبولاً أو عادياً يبدو في المعتقل مكثفاً سواءً كان ذلك في السلوك والتفكير ، الصداقات التي تُعقَد ، الخصومات التي تحدث وهكذا .

بعد خروجي من المعتقل مباشرة مررت بفترة من فقدان الإيمان السياسي والإدراك المتوقَّع أنني لست رجل سياسة ولكن رجل أدب وفن وأن رسالتي الحقيقية ليست في العمل السياسي ولكن في العمل الفني ، وبالتالي كان هذا الإتجاه الأساسي عندي حتى الآن. لم يكن التحول الذي حدث نتيجة لاكتشاف مفاجئ ، لأنني كنت موقناً ، من الأول ، أنني لست رجل سياسة ، لست أنا الذي سأقود عملاً سياسياً أو عملاً حزبياً ، لكن كان هناك في يقيني ، إلى جانب ذلك ، واجب معين ،إحساس بضرورة العمل السياسي الثوري السري في مواجهة الاحتلال البريطاني ، في مواجهة الاستغلال ، في مواجهة القصر ، في مواجهة الباشاوات ، كأنما كانت هناك مهمة ينبغي لي أن أؤديها وأنتهي منها . كان المأمول أننا سنحقق الأماني : الحرية والاستقلال والعدالة ثم أنصرف إلى مهمتي أو إلى رسالتي الأساسية وهي الكتابة ، هذا كان يصاحبني منذ البداية وتأكد هذا بعد خروجي من المعتقل بطبيعة الحال .

كان هناك بالفعل تصورٌ ما ، أن الفن ، أن الإبداع يستطيع أن يحقق هذه القيم المأمولة والمنشودة آنذاك ولكن بشكل آخر ومغاير لهذا الشكل المباشر لممارسة الحياة السياسية . للفن رسالة بالتأكيد هي رسالة في هذا الاتجاه بالتأكيد ، لكن أسلوب العمل في سبيل تحقيق هذه الرسالة يختلف أختلافاً بيّناً ، العمل السياسي مباشر ، آنيٌ ، يوميٌ ، حادٌ إذا صح هذا

التعبير، العمل الفني فيما أتصور له فاعلية على المدى الطويل وبشكل غير مباشر وقيمته، فيما أظن، هي إثراء الوعي، هذا الإثراء للوعي هو السبيل إلى تحقيق تلك القيم الكبرى، ليس عن طريق العمل المباشر الواضح لكن عن طريق تغيير الوعي، وتغيير الوعي الفردي يؤدي بالتأكيد إلى التغيُّر الاجتماعي.

سُئلت هل أنني أعدت تشكيل الاسكندرية لتصبح اسكندريتي، أم كانت الاسكندرية قد ساهمت هي في البداية في تشكيل وجدان ووعي إدوار الخراط. ومن ثم فهل كان هناك تبادلٌ للأدوار بيني وبين«اسكندريتي»؟

بالطبع اسكندرية لها هذا الدور بالتأكيد، سواء سلباً أو إيجاباً، لا شك. يقال إنني كاتب اسكندراني، هذا غير صحيح تماماً لأنني أيضاً كاتب «الطرّانة»، وهي موضع رواية أراها مهمة في عملي الروائي، هي «حجارة بوبيللو». «الطرانة» موقع قرية أمي، تقع بين النيل والصحراء على قرب من مواقع آثارية قديمة جداً فهي تجمع بين هذين القطبين: النيل من ناحية والصحراء من ناحية أخرى. أظن أنني شكلتها أو أعدت تشكيلها في هذه الرواية، ثم، وهو الأهم، الصعيد، فأبي من الصعيد، من أخميم. أخميم كان لها وجود قوي جداً في حياتي منذ الصغر وفترة الشباب، بحيث أنني احتفظت بذلك الوجود الأخميمي الصعيدي بين الجبل والأديرة وشساعة النيل وخضرة الوادي، سنين طويلة، قبل أن أكتب «صخور السماء». لم أشأ أن أعود إلى أخميم أبداً حتى كتبت «صخور السماء» حتى لا تشوب هذا الوجود الداخلي الروحي الحي أية شائبة من الواقع، مع أنه في «صخور السماء» هناك وجود للواقع اليومي الأرضي باستمرار. أظن أن فيّها، أيضاً، تحدياً للزمنية. هي ليست رواية أو ليست كتاباً يحدث في الأربعينيات فقط، أتصور أنها أيضاً رواية تتحدى الزمنية كما بدأتُ القول. الاسكندرية والطرانة وأخميم ومصر كلها، هي المجالدة الروحية للكاتب.

لا أستطيع أن أختار بين الأجناس المختلفة المتجانسة في الوقت نفسه: القصة القصيرة، الرواية، الشعر، النقد، الواقعية، ما وراء الواقعية، ولا أن أختار بين الرؤى أو التشكيلات، بل هي التي اختارتني في حقيقة الأمر. ليس عندي قرار مسبق. لا أعتقد أن هناك كاتباً أو حتى فناناً يقول سوف أعمل كذا وكذا، في هذه الحالة يكون هناك نوع من التعسف أو العسف بالعمل الفني وهو شيء شديد الرهافة شديد الرقة وفي الوقت نفسه شديد الصلابة شديد الرسوخ.

بدأت بالشعر والقصة والنقد وأنا طفل، ثم في غمار الحياة، كان هناك الفن التشكيلي بكل

فتنته ، كانت هناك الموسيقى وخاصةً الموسيقى الكلاسيك ، كانت هناك الأغاني الشعبية وغير الشعبية ، هذه كلها تلعب دوراً في التشكيل وفي التكوين ،لكن مسألة الاختيار بين شكل أو ميل إلى شكل ما بالنسبة لي على الأقل ليست موجودة . كأنما هذا هو مشروع واحد سواءً كان في الفن أو في الحياة ، يجمع وينسق يناغم بين هذه الألوان من الوجود ومن الإيجاد أيضاً .

قيل لي أيضاً أن هناك أشكالاً بدأت بي ، وأن مسألة الأشكال والرؤى الإبداعية متبادلة بيننا ، فهل هذا يقودنا إلى ما يتردد أحياناً عن المقارنة بين مشروعي الإبداعي ومشروع نجيب محفوظ وما المشترك بيننا ؟

هما مشروعان مختلفان . لكل مسعى مختلف . لم نعد بحاجة الآن إلى توصيف مشروع نجيب محفوظ ، هو الرسوخ ، العراقة ، الأسلوب المُحكم في الرؤية والتشكيل ، أظن أن المسعى عندي مناقضٌ لهذا ، بمعنى أن ما أسعى إليه هو المغامرة ، التجريب ، خرق المواضعات ، انتهاك المُسلَّمَاتِ ، التجديد ، إلى ما يجري هذا المجرى . هناك هذا التناقض . ما هو المشترك؟ ربما المشترك هو إيمان ، يقينٌ بأن النص الأدبي قيمة فعالة يخلص لها المرء طول حياته . أعتقد أن هنا قدَّر مشترك بين المشروعين . ربما كان المشترك أيضاً هو هذا الحب للوطن والإيمان به ، وما يكاد يشبه التقديس للمصرية وهو عند نجيب محفوظ واضح بشكله وتصوره ورؤيته ، أتصور أن هذا عندي أيضاً : هذه المصرية التي تحاول أن تعيد للوطن القيمة الراسخة الأساسية بحيث لا تبهت ولا تبتذل . أظن هذا أيضاً مشترك .

وما دامت قد جاءت سيرة نجيب محفوظ فإن في العالم العربي الآن ما يشبه الهوس بجائزة نوبل بعد حصول نجيب محفوظ عليها ، فهل أنّ حصول نجيب محفوظ عليها باعث إلى هذا الهوس أو أنّ المفترض أن ينفيه تماماً؟

أقدر أنه باعث . جائزة نوبل ، بالإضافة إلى أنها تكرس قيمة أدبية لا شك فيها ، فإنها أحياناً تُمنح لمن ليست له قيمة أدبية حقيقية ، حصل عليها كتاب أقل ما يقال فيه أنهم لا يستحقون التكريم . هناك اعتبارات سياسية وما تسمى «سياسية ـ جغرافية» أو «چيوبولتيقية» . وثَمّ اعتبارات آنية خارج القيمة الأدبية ، فمثلاً نجد أن الأدب الهندي بكل لغاته وتنوعه وغناه لم يحصل فيه أحد على نوبل إلا طاغور سنة ١٩١١ ، أما عن الأدب الأفريقي فقد كانت هناك ثورة في الاهتمام به ثم خمدت تماماً واختفت تماماً ، ثم أن هناك تركيزاً عند أصحاب نوبل على «المركزية الأوروبية» أو «الغربية» بشكل عام بما في ذلك اليابان ، اليابان دخلت في هذه المركزية . ما أقصده أن هناك نوعاً

من «النوبل مانيا» ، «الهوس بنوبل» ، كأن كل الناس تبحث عن نوبل . المسألة ليست مسألة جائزة في النهاية أياً كانت . بالمرة . لا نوبل ولا غير نوبل ، جائزة العمل الفني في تحقُّقه ، في كتابته ، في وصوله إلى متلقيه الطبيعي ، في إيجاد هذه الصلة الحميمية بين الكاتب وقارئه ، بين الفنان ومتلقيه . حتى لو كان متلقياً واحداً لأن الواحد يحمل في طياته الملايين لأن الواحد يحمل إمكانيةً لا نهائية .

في هذا السياق تأتي علاقتي بـ «القاهرة» . لعل بعض النقاد ـ أو القراء ـ يبحثون عن القاهرة عندي ، أين القاهرة في أعمال إدوار الخراط؟

في حقيقة الأمر ، القاهرة موجودة بقوة في الجزء الثاني من الثلاثية : «رامة والتنين» «الزمن الآخر» «يقين العطش» مثلاً . القاهرة موجودة في «الزمن الآخر» ، القاهرة التى أحبها ، قاهرة المعز ، قاهرة الجمالية ، قاهرة الغورية والأزهر ، برائحتها بعبقها وشعبيتها المحببة . إذا أخذنا على سبيل المثال حارة من القاهرة القديمة عند إدوار الخراط كيف سنراها ، وإذا أخذنا حارة من القاهرة القديمة عند نجيب محفوظ فكيف سنراها ؟

تتحدد المسألة هنا في السياق الروائى أو السردي أو سياق الرؤيا كاملةً ، لأننا إذا فصلنا هذه الفقرة أو تلك فلعلنا لا نصل إلى محتواها أو قيمتها . ولكننا إذا وضعناها في سياقها الطبيعي سنجد التالي ، فيما أقدّر : ربما تكون حارة نجيب محفوظ أو غيره بواقعيتها ورصدها الدقيق لمظاهرها الخارجية والداخلية أيضاً قائمة ، الحارة عندي أيضاً فيها نفس العناية بالتفصيلات الواقعية ولكنها مرتبطة بسياق كامل ، سياق للرواية ، لطقوس الرواية ، لأبطالها ، لصراعاتهم مع بعضهم بعضاً أو مغامراتهم الروحية والعاطفية والعقلية ، هذا سياق كامل وذلك سياق كامل . هذا هو الذي يفصل هنا . فإذا كانت الفقرة وحدها هنا ، والفقرة وحدها هناك فلعل هناك تكامل أي تشابه وأيضاً في التفاصيل .

الرؤيا قد يكون فيها أيضاً هذا التشابه . أما إذا وضعناها في سياقها سنجد الاختلاف . أوقن أن تفرد العمل الفني مهم جداً ، تفرده بحيث لا يكون تكراراً أو استنساخاً لعمل آخر . حتى لو كان استنساخاً للواقع . العمل الفني هو إعادة خلق ، إعادة تشكيل ، فهو ليس استنساخاً ، العمل الفني يصقل ما نسميه الواقع الخارجي ، يحذف أشياء ويضيف أشياء ، فهو يخلق أو يصنع أو يوجد واقعاً آخر جديداً لعلّه أغني وأخصب وأوقع من الواقع الواقعي .

نأتي بعد ذلك إلى مسألة أخرى ، فقد قلتُ في غير هذا الموضع أن ثم صراعاً دائماً مع نفسي

ومع الكتابة، فلماذا كان هذا الصراع ؟

لأن الكتابة أو الفن بشكل عام بكل أنواعه ليست استكانةً أو استنامة أو عثوراً على اجابة نهائية ، وبالتالي ليست راحة ،بالعكس ، لعل القلق والصراع هو القادر على حفزٍ ما في داخل الروح الفردية والروح الجماعية من قوة ومن إمكانيات . هذا الصراع هو الذي يكوّن حيوية الحياة. الحياة ليست تلقياً سلبياً وإنما هي مشاركة إيجابية وجدانية . تكررت في هذا السياق ، كلمة مجالدة ، هي مجالدة روحية، مجالدة عقلية ،مجالدة عاطفية . ليس الصراع عداوة، ليس خصومة إلا إذا كانت خصومة مع القبح، مع الظلم، مع الجور ، مع التشويه، مع الكذب ، أي أن الصراع هنا هومحاولة لإرساء قيم حقيقية، ليس بالطريق المباشر ، ولكن بطريق الفن ، الطريق الخفي ، الطريق شديد الرهافة وبالتالي شديد الفاعلية .

في سياق اخر تماماً ثم سؤال ملح : كيف يمكن للمبدع أن يحمي نفسه وذاته الإبداعية من التكرار ؟

لعل الإجابة هنا أن الفنان بطبيعته لا بد أن يكون يقظاً لهذا التكرار . قرأت لكافكا خمسة أو ستة نصوص لقصة واحدة مع تغير جملة أو مع تغير بداية ، كأنما هو التكرار ، وليس هو تكرار .

عندي أيضاً ، أثيرَ هذا السؤال أكثر من مرة من بعض القراء. قالوا إن ثم فقرة معينة أو مدخلاً معيناً يأتي هنا أو هنا وتقريباً بنصه ،الإجابة هي الإجابة نفسها التي قلتها عن الحارة القاهرية ـ مثلاً ـ في التيارين المختلفين : ليس هناك تكرار عندما يأتي النص في سياق آخر . هذا السياق الآخر يضفي عليه دلالات أخرى بالضرورة ويولّد منه إيحاءات أخرى ، عندئذ ينتفي ما قد يراه البعض تكراراً ، عندئذ نجد ما أتصوره جوهر الفن : إعادة تشكيل الوجود.

إقرأ أيضاً :

مواجهة المستحيل

مقاطع أخرى من سيرة ذاتية للكتابة

إدوار الخرّاط







ظهرت السيرة الذاتية في الأدب العربي كنوع أدبي في العقود الأولى من القرن التاسع عشر، كانت في بداياتها شكلاً جنينياً للرواية.. فكيف يستطيع كاتب السيرة الذاتية أن ينسلخ عن عالم القص لتأتي سيرته راصدة حياته ومراحلها بدقة بالغة دون أن يحصل ذلك التماس الجميل بين الواقع والخيال؟!

وفي هذا المجال يحدثنا المؤلف في سرده لسيرته الذاتية عن علاقته بالبحر. وعن هويته المصرية العربية الإنسانية عبر التاريخ وكيف أنها ظلت صامدة متماسكة في وجه العولمة والتسطيح والتنميط وسيطرة قوى الطغيان بأشكاله، وكيف صانها متمسكاً بالقيم الإنسانية الكبرى ضد كل آليات القهر والتجريد النمطي والاستلاب وسطوة النزعة الاستهلاكية المدمرة، وضد التزمت وضيق الأفق والتعصب والانصياع لطغيان السلطات بكل أنواعها .





